علاماتنا الخمسون!

● إن عددنا القادم من علامات، سيكون العدد الخمسين، ولعلنا وددنا وقفة، لنرى ونسمع آراء كاتبينا الأعزاء علينا، ليقولوا كلماتهم حول مسيرة **علامات** عبر إثني عشر عاماً، لأن الذين يعملون، لابد أن ينظروا إلى ما قدموا.. ولعل رؤية الآخرين غير الذين على رأس العمل، أكثر وضوحاً من الذين يعملون في المنجز.. لذلك حدا بنا الأمل أن نستطلع آراء أعزائنا، الذين نستمع إلى أحكامهم بحب وبصدر رحب، لأنا ننشد الأصلح والأفضل، ولأنا ندرك أننا خطّاؤون، ونريد كما أعلن الفاروق رضي الله عنه يوماً فقال «رحم الله امرءاً أهدى إلينا عيوبنا».!

● إذاً نحن نتطلّع إلى ما يُفضل به كاتبونا، الذين سعينا إليهم في داخل الوطن وخارجه، عبر وسائل بدأنا في إرسالها إليهم عبر البريد وعبر الوسائل السريعة - الفاكس - والالكتروني؛ ورجوناهم أن تستجيبوا لدعوتنا، لأن ما سوف يقولونه، يعيننا ونحن نتحسس طريقنا الجادة في الإنجاز الثقافي، بقدر استطاعتنا، وبقدر ما يعطى إلينا من دعم مادي، للاستمرار في مسيرتنا، تنهض بهم الثقافة، نتقشف، لأنا ندرك أن العمل في الثقافة مغارم.. ونؤكد أننا ونحن

نسلك هذه السبل لسنا طلاب مال إلا بالقدر الذي يعين على هذه المسيرة التي اخترنا بل قدرت لنا، ونحن راضون، لأنا نؤدي رسالة، ونؤدي أمانة، وقبلنا حملها على فداحة أعبائها وأثقالها.. غير أن العاملين الجادين، يستسهلون الصعب، لأنهم مطالبون بالعمل الواجب أداؤه، وكذلك فهو ضريبة لوطن غالٍ عزيز؛ ولن نستطيع أن نوفيه حقه علينا مهما قلنا ومهما فعلنا.!

● إذاً نحن على موعد في عددنا القادم من **علامات** إن شاء الله، أن نقدمه إلى قرائنا، يحمل نماذج من أداء الأمانة، يُفضل به أولئك الرموز المثقفة، لنتلمس من خلال تلك المشاركة: أين نحن؟ وكيف المسير للأيام القادمة، إذا قدر لنا أن نعيش وأن نظل نمارس هذه الرسالة والأمانة الغاليتين، ونحن مقتنعون بالكدح والأداء، لأنا مطالبون بالعمل، والعمل المتقن، امتثالاً لتوجيه من لا ينطق عن الهوى صلى الله عليه وسلم القائل: «إن الله يحب من أحدكم إذا عمل عملاً أن يتقنه»..

● وخلال أداء هذه الرسالة وهذه الأمانة، فإننا نبتهل إلى الله، أن ينصرنا على أنفسنا حتى لا نضل، وأن يعيننا على العمل الذي ينبغي أداؤه، ونحن ندرك قول رسولنا صلى الله عليه وسلم: «لا قول إلا بعمل» ذلك أن الأعمال بالنيات.. والله المستعان.!

رئيس التحرير

لقد تميزت تعاليم الإسلام بالسماحة مع الأديان الأخرى وخاصة مع أهل الكتاب. قال تعالى **﴿لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي﴾** [البقرة 256] وقال تعالى **﴿وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر﴾** الكهف 29.

الحوار في القرآن:

والقرآن كله كتاب حوار مع أهل الكتاب والمشركين والمنافقين ومختلف أهل الملل والنحل، بل إن الحوار امتد إلى الملائكة المكرمين قال تعالى **﴿وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة. قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدّس لك. قال إني أعلم ما لا تعلمون. وعلّم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين. قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم﴾** [البقرة 30-32].

بل إن الحوار اتصل مع إبليس الذي ملأ قلبه الكبر والحقد والغرور فأبى أن يكون مع الملائكة المقربين الذين سجدوا لآدم حينما أمرهم بذلك رب العالمين، قال تعالى **﴿إذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من طين فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين. فسجد الملائكة كلهم أجمعون إلا إبليس استكبر وكان من الكافرين. قال يا إبليس ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي استكبرت أم كنت من العالين. قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين قال فاخرج منها فإنك رجيم وإن عليك لعنتي إلى يوم الدين. قال رب فانظرني إلى يوم يبعثون قال فإنك من**

المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم. قال فبعزتك لأغوينهم أجمعين إلا عبادك منهم المخلصين﴾ ص 71-83.

وقد وردت قصة إبليس اللعين في سور عديدة منها سورة البقرة وسورة الأعراف وسورة الحجر وسورة ص. وكلها توضح استكبار إبليس عن السجود لآدم عليه السلام رغم أنه كان من كبار العباد، ولم يكن يوماً مشركاً بالله بل كان في حواره مقراً لله بالربوبية وبالألوهية، وطلب منه أن يبقيه إلى يوم يبعثون معترفاً بعزته وجلاله سبحانه وتعالى. ولكن الكبر منعه من السجود لآدم ورأى أنه خير منه **﴿خلقتني من نار وخلقته من طين﴾**.. ولم ير التكريم بالنفخة والعلم.. والسجود لآدم في ذلك الموضع سجود لله الذي أمر بذلك. فأورده ذلك الكبر والغرور المهالك.

وهذا الكبر والغرور وكلمة **﴿أنا خير منه﴾** هي التي دفعت إبليس ومن بعده من كبراء القوم وعليتهم أن يردّوا على الأنبياء والمرسلين دعوتهم، محتقرين لهم ولأتباعهم **﴿ما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادي الرأي وما نرى لكم علينا من فضل﴾**.. والحقد والكبر والعجب والغرور هي الأمراض التي ابتُلي بها إبليس، والنمرود، وفرعون، وقوم نوح وإبراهيم إلى محمد صلى الله عليه وسلم وعلى جميع الأنبياء والمرسلين. وكل هؤلاء الكبراء كانوا يعلمون علم اليقين صدق هؤلاء الرسل **﴿وجحدوا بها واستيقنتها أنفسهم﴾ ﴿يعرفونه كما يعرفون أبناءهم﴾**.. ولكن الكبر والغرور والحقد والحسد يأبى على هؤلاء الكبراء وعلية القوم أن يتواضعوا ويتّبعوا المرسلين. **﴿وقالوا لولا نُزِّل هذا القرآن على رجل من القريتين عظيم﴾** فكان الكبر والعُجب والبطر والحسد هي الآفات التي منعتهم من قبول الحقّ، رغم معرفتهم له. وأما من كانت على عيونهم غشاوة، فإنها قد زالت بفضل الله سبحانه وتعالى، وبفضل المنهج الحواري الهادئ الذي جاء به الرسل جميعاً واتضح بأجلى صوره في القرآن الكريم، حتى تبيّن لهم أنه الحق فدخلوا في دين الله أفواجاً.

وانظر إلى لغة الحوار السامقة العالية في مخاطبة المشركين **﴿قل من يرزقكم من السموات والأرض؟ قل الله. وإنّا أو إيّاكم لعلى هدى أو في ضلال مبين. قل لا تُسألون عما أجرمنا ولا نُسأل عما تعملون. قل يجمع بيننا ربنا ثم يفتح بيننا بالحقّ وهو الفتاح العليم﴾** [سبأ 24-26] حيث يقف المؤمنون والكافرون في مستوى واحد عند بداية الحوار: تفكروا أيّنا على الحق والهدى.. ولعل بعضنا على هدى ولعل الآخرين في ضلال مبين. ثم انظر إلى التعبير الراقي **﴿قل لا تُسألون عما أجرمنا ولا نُسأل عما تعملون﴾** فإن كنتم تعتبرون عملنا هذا جريمة فسيحاسبنا الله على جرائمنا ولا نسأل نحن عما تفعلون. ولم يقل عما تجرمون مع أنهم هم المجرمون حقاً. ولكن الله تلطّف بهم وجعل عملهم مما سيحاسبون عليه دون أن يصمه بالإجرام.

ووصف لنا المولى سبحانه وتعالى كيف وجه موسى وأخاه هارون إلى فرعون الطاغية الجبار مدعي الألوهية فقال لهما: **﴿اذهبا إلى فرعون إنه طغى فقولا له قولاً ليّناً لعله يتذكر أو يخشى﴾** [طه 43].

وأمر المؤمنين بما أمر به الرسل من لين الكلام وعدم سبّ آلهة الكفار الباطلة قال تعالى **﴿ولا تسبُّوا الذين يدعون من دون الله فيسبُّوا الله عدواً بغير علم. كذلك زيّنا لكل أمة عملهم، ثم إلى ربهم مرجعهم فينبئهم بما كانوا يعملون﴾** [الأنعام 108].

وقد أمر الله سبحانه وتعالى رسوله والمؤمنين بالدعوة إلى الله بالحكمة والموعظة الحسنة قال تعالى **﴿ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة، وجادلهم بالتي هي أحسن. إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين﴾** [النمل 125]، وقال تعالى **﴿ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن إلا الذين ظلموا منهم. وقولوا آمنا بما أنزل إلينا وأنزل إليكم وإلهنا وإلهكم واحد ونحن له مسلمون﴾** [العنكبوت 46] وهو يشير

مع أهل الكتاب قواعد الإيمان المشتركة بيننا وبينهم، وأن الروابط ممتدة عبر القرون المتطاولة لتصل بنا إلى جميع الأنبياء والمرسلين من آدم ونوح عليهما السلام إلى محمد خاتم الأنبياء والمرسلين في سلسلة متصلة من أنبياء الله الكرام قال تعالى **﴿قولوا آمنا بالله وما أنزل إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتي موسى وعيسى وما أوتي النبيون من ربهم، لا نفرّق بين أحد منهم ونحن له مسلمون. فإن آمنوا بمثل ما آمنتم به فقد اهتدوا وإن تولوا فإنما هم في شقاق فسيكفيكهم الله وهو السميع العليم. صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة ونحن له عابدون. قل أتحاجوننا في الله وهو ربنا وربكم ولنا أعمالنا ولكم أعمالكم ونحن له مخلصون﴾** [البقرة 136-139].

وقال تعالى لنبيه ومصطفاه محمد صلى الله عليه وسلم **﴿قل آمنا بالله وما** أنزل علينا وما **أنزل على إبراهيم** وإسماعيل وإسحاق **ويعقوب والأسباط** وما أوتي موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا تفرق **بين أحد منهم ونحن** له مسلمون**﴾** [آل عمران 84].

ووصف لنا المولى سبحانه وتعالى إيمان الرسول والمؤمنين فقال عز من قائل ﴿آمن الرسول بما أنزل إليه من ربه والمؤمنون. **كل آمن بالله وملائكته وكتبه ورسله. لا نفرق بين أحد من رسله. وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير﴾** [البقرة 285].

ويعلن المولى سبحانه وتعالى أن من آمن من اليهود والنصارى والصابئة وعمل صالحاً فإنه من أهل الجنة ورضوان الله. قال تعالى **﴿إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾** [المائدة 69]. وقال تعالى **﴿إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلهم أجرهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾** [البقرة 62].

وتكاد الآيتان في البقرة والمائدة تتطابقان لولا اختلاف طفيف في نصب الصابئين أو رفعها حيث رفع الصابئون على الابتداء على تقدير (والصابئون كذلك) فمن آمن من هذه الفرق واتبع نبيه وعمل صالحاً، فهو من الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون. ومن بقي إلى الزمن الذي يظهر فيه خاتم الأنبياء، فعليه أن يؤمن به لأن الأنبياء جميعاً أبناء علات، ما جاؤوا إلا برسالة واحدة.. ولو كان موسى أو عيسى حياً ما كان له إلا أن يتبع نبي الهدى والرحمة وخاتم المرسلين. وأما من أبى من هؤلاء القوم الذين عرفوا الحق فأنكروه فإن القرآن يوجهنا إلى معاملتهم بالحسنى ومجادلتهم بالتي هي أحسن. رغم حقدهم علينا واجتهادهم الشديد في تحويلنا إلى الكفر مرة أخرى قال تعالى **﴿ودَّ كثير من أهل الكتاب لو يردونكم من بعد إيمانكم كُفَّاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق، فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره إن الله على كل شيء قدير﴾** [البقرة 109] وجعل المولى بيننا وبينهم الموعد يوم القيامة حيث يفصل بيننا وبينهم قال تعالى **﴿إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئين والنصارى والمجوس والذين أشركوا. إن الله يفصل بينهم يوم القيامة. إن الله على كل شيء شهيد﴾** [الحج 17].

فآية الحج هذه جمعت أصحاب الملل والنحل كلهم وجعلتهم يقفون جميعاً في ذلك الموقف الرهيب يوم القيامة حيث يفصل الله بين العباد.. **﴿فمن زحزح عن النار وأدخل الجنة فقد فاز﴾ ﴿وما يلقاها إلا الذين صبروا وما يلقاها إلاَّ ذو حظ عظيم﴾**.

والحوار مع أهل الكتاب يمتد عبر آيات كثيرة يشتد بصورة خاصة مع اليهود الذين كادوا للنبي صلى الله عليه وسلم وحاولوا اغتياله مراراً وسحروه وسموه، وألبوا المشركين عليه وتآمروا مع المنافقين لتفريق المسلمين وتشتيت كلمتهم. ومع ذلك يشيد القرآن الكريم بنفر كريم منهم،

وإن كانوا قلة، لوقوفهم مع الحق وثباتهم عليه منهم عبدالله بن سلام رضي الله عنه ومنهم مخيريق خير يهود كما وصفه المصطفى صلى الله عليه وسلم. قال تعالى **﴿ليسوا سواء من أهل الكتاب أمة قائمة يتلون آيات الله آناء الليل وهم يسجدون، يؤمنون بالله واليوم الآخر ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ويسارعون في الخيرات، وأولئك من الصالحين، وما يفعلوا من خير فلن يكفروه. والله عليم بالمتقين﴾** [آل عمران 114، 115]. وقال تعالى **﴿وإن من أهل الكتاب لمن يؤمن بالله وما أنزل إليكم وما أنزل إليهم خاشعين لله لا يشترون بآيات الله ثمناً قليلاً. أولئك لهم أجرهم عند ربهم إن الله سريع الحساب﴾** [آل عمران 199]. وقال المولى سبحانه وتعالى على لسان نبيه محمد صلى الله عليه وسلم مخاطباً قريش والمشركين وأهل الكتاب **﴿قل ما كنتُ بدعاً من الرسل وما أدري ما يفعل بي ولا بكم. إن أتبع إلاما يُوحى إليّ وما أنا إلا نذير مبين. قل أرأيتم إن كان من عند الله وكفرتم به وشهد شاهد من بني إسرائيل على مثله فآمن واستكبرتم.. إن الله لا يهدي القوم الظالمين﴾** [الأحقاف 9].

وهكذا يوضح لهم رب العزة أن محمداً رسول الله ومجتباه وخيرته من خلقه صلى الله عليه وسلم ليس بدعاً من الرسل، وإنما هو ختام هذه السلسلة الكريمة من الأنبياء والمرسلين. ومع ذلك لا يعلم الغيب ولا يدري ما يفعل به ولا بهم، وإنما هو عبد من عباد الله (وإن كان خيرهم وأفضلهم) لا يأتي بشيء من عنده بل يتبع ما يوحى إليه من ربه. ويأتي التنبيه إلى خطورة التكذيب وهو من عند الله وكيف أن عالم بني إسرائيل وحبرهم قد آمن وأنتم لاتزالون تستكبرون وتصدون. فقد آمن عبدالله بن سلام رضي الله عنه وأرضاه وكان عالم يهود وحبرهم ومرجعهم فلما آمن سبّوه وبهتوه.

وفرّق القرآن الكريم بين اليهود الذين هم أشد عداوة للذين آمنوا

والنصارى الذين منهم قسيسين ورهباناً وأنهم لا يستكبرون. قال تعالى **﴿لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا، ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى. ذلك بأن منهم قسيسين ورهباناً وأنهم لا يستكبرون. وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق يقولون ربنا آمنا فاكتبنا مع الشاهدين. وما لنا لا نؤمن بالله وما جاءنا من الحق ونطمع أن يدخلنا ربنا مع القوم الصالحين فأثابهم الله بما قالوا جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وذلك جزاء المحسنين﴾** [المائدة 82-84].

وقد نزلت هذه الآيات الكريمات في وفد النجاشي من النصارى الذين وفدوا على المدينة وأسلموا، كما أسلم النجاشي رضي الله عنه من قبل، حتى صلى عليه النبي صلى الله عليه وسلم يوم وفاته قبل أن يأتي نعيه، وقال لهم قوموا صلوا على أخيكم. فنعم النجاشي مؤمناً كان.

وليس كل النصارى على هذه الشاكلة، بل إن كثيراً منهم مالؤوا اليهود رغم ما بينهم من عداوات وإحن ضد المسلمين في كل زمان ومكان. ومواقف الفرنجة على مدى التاريخ مواقف معادية أشد المعاداة للمسلمين على نقيض ما كان بين المسلمين ونصارى الحبشة، أو نصارى نجران، أو نصارى الشام من العرب أو نصارى مصر من القبط، فهؤلاء جميعاً كانت علاقتهم بالمسلمين تمتاز بالمودة وحسن الصلة فقد أحسن إليهم المسلمون وتزوجوا منهم وصاهروهم وسيأتي بيان ذلك. وأما نصارى الفرنجة والروم فقد حاربوا المسلمين وذبحوهم في الحروب الصليبية وقتلوا النساء والأطفال وبلغت الدماء إلى عنان الخيل ولجمها في المسجد الأقصى حين دخلوا بيت المقدس في الحروب الصليبية.. ومجازرهم للمسلمين في الأندلس تملأ الأسفار ولم يرعوا عهداً ولا ذمة ولم يروا في نقض العهود أي غضاضة، بل إن البابا كان يحضُّهم على ذلك ويبيح لهم قتل النساء والأطفال والشيوخ والعجزة.

لهذا كله حذّرنا الله سبحانه وتعالى من كيد يهود المتحالفين مع النصارى قال عز من قائل: **﴿يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى أولياء بعضهم أولياء بعض. ومن يتولهم منكم فإنهم منهم إن الله لا يهدي القوم الظالمين. فترى الذين في قلوبهم مرض يسارعون فيهم يقولون نخشى أن تصيبنا دائرة فعسى الله أن يأتي بالفتح أو أمر من عنده فيصبحوا على ما أسرُّوا في أنفسهم نادمين﴾** [المائدة 51، 52].

ولكأنما تتحدث الآيات الكريمات عن الأوضاع اليوم حيث يتآمر اليهود والأمريكان على المسلمين في فلسطين وفي العراق وفي كل مكان، وحيث يرتعب بعض المنافقين قائلين (نخشى أن تصيبنا دائرة) فيحالفون يهود وبوش الصغير وطغمته من المسيحيين المتصهينين المغالين في تعصبهم وحقدهم على الإسلام والمسلمين حتى أعلنوها صراحة حرباً صليبية، وأن صراع الحضارات بين الغرب المسيحي والإسلام الإرهابي البربري قد قامت ملاحمه، ولابد لهم من محاولة استئصال الإسلام، وكتاب الإسلام، وردّ المسلمين بعد إيمانهم كفاراً حسداً من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم أنه الحق.

ومع ذلك فالقرآن الكريم كله حوار هادئ مع أهل الكتاب وخاصة مع النصارى قال تعالى **﴿يا أهل الكتاب قد جاءكم رسولنا يبين لكم كثيراً مما كنتم تخفون من الكتاب ويعفو عن كثير. قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين. يهدي به الله من اتبع رضوانه سبل السلام ويخرجهم من الظلمات إلى النور بإذن ربهم، ويهديهم إلى صراط مستقيم﴾** [المائدة 15، 16]. ولكن القرآن يجبههم أيضاً بأنهم قد كفروا بقولهم إن الله هو المسيح بن مريم قال تعالى **﴿لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم قل فمن يملك من الله شيئاً إن أراد أن يهلك المسيح ابن مريم وأمّه ومن في الأرض جميعاً. ولله ملك السموات والأرض وما**

بينهما. يخلق ما يشاء والله على كل شيء قدير. وقالت اليهود والنصارى نحن أبناء الله وأحباؤه. قل فلم يعذبكم بذنوبكم بل أنتم بشر ممن خلق يغفر لمن يشاء ويعذّبُ من يشاء. ولله ملك السموات والأرض وإليه المصير﴾ [المائدة 17، 18].

وفي نفس السورة الكريمة يقرر كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة. قال تعالى **﴿لقد كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة وما من إله إلا إله واحد. وإن لم ينتهوا عما يقولون ليمسَّنَّ الذين كفروا منهم عذاب أليم. أفلا يتوبون إلى الله ويستغفرونه والله غفور رحيم. ما المسيح ابن مريم إلا رسول قد خلت من قبله الرسل وأمه صديقة كانا يأكلان الطعام. انظر كيف نبين لهم الآيات ثم انظر أنّى يؤفكون﴾** [المائدة 73-75].

ويقول المولى سبحانه وتعالى **﴿يا أهل الكتاب لا تغلوا في دينكم ولا تقولوا على الله إلا الحق. إنما المسيح عيسى بن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه فآمنوا بالله ورسله ولا تقولوا ثلاثة. انتهوا خيراً لكم. إنما الله إله واحد سبحانه أن يكون له ولد. له ما في السموات وما في الأرض وكفى بالله وكيلاً. لن يستنكف المسيح أن يكون عبداً لله ولا الملائكة المقربون. ومن يستنكف عن عبادته ويستكبر فسيحشرهم إليه جميعاً﴾** [النساء 171، 172].

التحذير من الأماني الكاذبة

ورغم ذلك كله يحذّر المؤمنين من الأماني الكاذبة تماماً كما حذّر اليهود والنصارى من تلك الأماني ومن الدعاوى بأنهم أبناء الله وأحباؤه. قال تعالى **﴿ليس بأمانيكم ولا أماني أهل الكتاب. من يعمل سوءاً يجز به ولا يجد له من دون الله ولياً ولا نصيراً ومن يعمل من الصالحات من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون نقيراً﴾** [النساء،

123، 124] فهو ميزان دقيق من العدل لا محاباة فيه لأحد. الخلق جميعاً عبيده، والكل ملكه، ولا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى والعمل الصالح.. فلا محاباة لنصراني ولا يهودي بل ولا مسلم.. والميزان من يعمل سوءاً يجز به.. ومن يعمل من الصالحات من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون نقيراً. إنه ميزان العدل الذي قامت عليه السموات والأرض. قال تعالى **﴿ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا، اعدلوا هو أقرب للتقوى. وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الاثم والعدوان واتقوا الله إن الله شديد العقاب﴾** [المائدة 2].

العدل الصارم

وقال تعالى **﴿يا أيها الذين آمنوا كونوا قوامين بالقسط شهداء لله على أنفسكم أو الوالدين والأقربين. إن يكن غنياً أو فقيراً فالله أولى بهما. فلا تتبعوا الهوى أن تعدلوا. وإن تلووا أو تعرضوا فإن الله كان بما تعملون خبيراً﴾** [النساء 135].

فالعدل الصارم ولو على أنفسكم أو آبائكم أو أبنائكم أو أهل مودتكم، هو ميزان الله الذي ينبغي أن يلتزم به المسلمون في معاملاتهم. ولا محاباة لغني أو حتى لفقير نتيجة شعورنا بالعطف نحوه. فالعدل والحق الصراح هو الميزان الدقيق الذي قامت به السموات والأرض. فلا تميلوا يمنة ولا يسرة ولكن التزموا بهذا الميزان الذي لا يفضّل مسلماً على كافر، ولا قريب على بعيد، ولا غني على فقير، أو فقير على غني، ولا صديق على عدو. إنه ميزان قد تحقق على واقع الأرض بما لم تعرف له البشرية مثيلاً في تاريخها الطويل. ولم ترق أمة من الأمم إلى بعض ما وصلت إليه أمة الإسلام من عدل ونصفة.

قصة ابن أبيرق (طعمة وفي رواية بشير بن أبيرق)

وتتمثل هذه العدالة في أجلى صورها في قصة إنصاف يهودي اتهمه نفر من الأنصار بأنه سرق درعاً لأحدهم، وقام السارق الحقيقي، وهو منافق برمي ذلك الدرع سراً في بيت اليهودي عندما بدأ الاتهام يحوم حوله، فذهبوا إلى بيت اليهودي واستخرجوا الدرع من بيته. فبدت التهمة واضحة جلية على هذا اليهودي، وكاد رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يصدّق ما قالوه وما وجدوه، ولكن الله من فوق سبع سموات يأبى أن يُظلم يهودي معادٍ لرسول الله، وقومه بهتٌ آذوا رسول الله ومكروا به، وحاولوا اغتياله مراراً وحاربوه بكل وسيلة ظاهرة وباطنة وسأنقل ها هنا ما ذكره سيد قطب في ظلال القرآن عن هذه القصة والآيات العجيبة في سورة النساء [105-113].

﴿إنا أنزلنا إليك الكتاب بالحق، لتحكم بين الناس بما أراك الله؛ ولا تكن للخائنين خصيماً. واستغفر الله، إن الله كان غفوراً رحيماً. ولا تجادل عن الذين يختانون أنفسهم، إنَّ الله لا يحب من كان خواناً أثيماً. يستخفون من الناس ولا يستخفون من الله، وهو معهم إذ يبيتون ما لا يرضى من القول وكان الله بما يعملون محيطاً. ها أنتم جادلتم عنهم في الحياة الدنيا، فمن يجادل الله عنهم يوم القيامة؟ أم مَّن يكون عليهم وكيلاً؟

﴿ومن يعمل سوءاً أو يظلم نفسه، ثم يستغفر الله، يجد الله غفوراً رحيماً. ومن يكسب إثماً فإنما يكسبه على نفسه، وكان الله عليماً حكيماً، ومن يكسب خطيئة أو إثماً، ثم يرم به بريئاً، فقد احتمل بهتاناً وإثماً مبيناً﴾.

﴿ولولا فضل الله عليك ورحمته لهمَّت طائفة منهم أن يضلوك، وما يضلون إلا أنفسهم، وما يضرونك من شيء؛ وأنزل الله عليك الكتاب

والحكمة، وعلمك ما لم تكن تعلم، وكان فضل الله عليك عظيماً﴾ [سورة النساء 105-113].

هذه الآيات تحكي قصة لا تعرف لها الأرض نظيراً، ولا تعرف لها البشرية شبيهاً.. وتشهد – وحدها – بأن هذا القرآن وهذا الدين لابد أن يكون من عند الله؛ لأن البشر – مهما ارتفع تصورهم، ومهما صفت أرواحهم، ومهما استقامت طبائعهم – لا يمكن أن يرتفعوا – بأنفسهم – إلى هذا المستوى الذي تشير إليه هذه الآيات؛ إلا بوحي من الله.. هذا المستوى الذي يرسم خطاً على الأفق لم تصعد إليه البشرية – إلا في ظل هذا المنهج – ولا تملك الصعود إليه أبداً إلا في ظل هذا المنهج كذلك؟

إنه في الوقت الذي كان اليهود في المدينة يطلقون كل سهامهم المسمومة، التي تحويها جعبتهم اللئيمة، على الإسلام والمسلمين؛ والتي حكت هذه السورة وسورة البقرة وسورة آل عمران جانباً منها ومن فعلها في الصف المسلم.

في الوقت الذي كانوا فيه ينشرون الأكاذيب؛ ويؤلبون المشركين؛ ويشجعون المنافقين، ويرسمون لهم الطريق؛ ويطلقون الإشاعات؛ ويضللون العقول؛ ويطعنون في القيادة النبوية، ويشككون في الوحي والرسالة؛ ويحاولون تفسيخ المجتمع المسلم من الداخل، في الوقت الذي يؤلبون عليه خصومه ليهاجموه من الخارج.. والإسلام ناشئ في المدينة، ورواسب الجاهلية مايزال لها آثارها في النفوس؛ ووشائج القربى والمصلحة بين بعض المسلمين وبعض المشركين والمنافقين واليهود أنفسهم، تمثل خطراً حقيقياً على تماسك الصف المسلم وتناسقه.

في هذا الوقت الحرج، الخطر، الشديد الخطورة.. كانت هذه الآيات كلها تتنزل، على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وعلى الجماعة المسلمة، لتنصف رجلاً يهودياً، اتهم ظلماً بسرقة؛ ولتدين الذين تآمروا

على اتهامه، وهم بيت من الأنصار في المدينة. والأنصار يومئذ هم عدة الرسول – صلى الله عليه وسلم – وجنده، في مقاومة هذا الكيد الناصب من حوله، ومن حول الرسالة والدين والعقيدة الجديدة...!

أي مستوى هذا من النظافة والعدالة والتسامي! ثم أي كلام يمكن أن يرتفع ليصف هذا المستوى؟ وكل كلام، وكل تعليق، وكل تعقيب، يتهاوى دون هذه القمة السامقة؛ التي لا يبلغها البشر وحدهم. بل لا يعرفها البشر وحدهم. إلا أن يقادوا بمنهج الله، إلى هذا الأفق العلوي الكريم الوضيء»؟!

والقصة التي رويت من عدة مصادر في سبب نزول هذه الآيات أن نفراً من الأنصار – قتادة بن النعمان وعمه رفاعة – غزوا مع رسول الله – صلى الله عليه وسلم – في بعض غزواته، فسرقت درع لأحدهم (رفاعة)، فحامت الشبهة حول رجل من الأنصار من أهل بيت يقال لهم: بنو أبيرق. فأتى صاحب الدرع رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقال: إن **طعمة بن أبيرق** سرق درعي. (وفي رواية: إنه بشير بن أبيرق.. وفي هذه الرواية: أن بشيراً هذا كان منافقاً يقول الشعر في ذم الصحابة وينسبه لبعض العرب!) فلما رأى السارق ذلك عمد إلى الدرع فألقاها في بيت رجل يهودي (اسمه زيد بن السمين). وقال لنفر من عشيرته: إني غيبت الدرع، وألقيتها في بيت فلان. وستوجد عنده. فانطلقوا إلى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقالوا: يا نبي الله: إن صاحبنا بريء، وإن الذي سرق الدرع فلان. وقد أحطنا بذلك علماً. فاعذر صاحبنا على رؤوس الناس، وجادل عنه، فإنه إن لم يعصمه الله بك يهلك.. ولما عرف رسول الله – صلى الله عليه وسلم أن الدرع وجدت في بيت اليهودي، قام فبرأ ابن أبيرق وعذره على رؤوس الناس. وكان أهله قد قالوا للنبي – صلى الله عليه وسلم – قبل ظهور الدرع في بيت اليهودي – إن قتادة بن

النعمان وعمه عمدا إلى أهل بيت منّا أهل إسلام وصلاح يرمونهم بالسرقة من غير بينة ولا ثبت! قال قتادة: فأتيت رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فكلمته. فقال: «عمدت إلى أهل بيت يذكر منهم إسلام وصلاح وترميهم بالسرقة على غير ثبت ولا بينة؟» قال: فرجعت، ولوددت أني خرجت من بعض مالي ولم أكلم رسول الله – صلى الله عليه وسلم – في ذلك. فأتاني عمي رفاعة فقال: يا ابن أخي ما صنعت؟ فأخبرته بما قال لي رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقال: الله المستعان.. فلم نلبث أن نزلت **﴿إنا أنزلنا إليك الكتاب بالحق لتحكم بين الناس بما أراك الله، ولا تكن للخائنين خصيماً﴾** – أي بني أبيرق – وخصيماً: أي محامياً ومدافعاً ومجادلاً عنهم – **﴿واستغفر الله﴾** – أي مما قلت لقتادة – **﴿إن الله كان** غفوراً رحيماً**﴾**.. **﴿ولا تجادل عن الذين يختانون أنفسهم﴾** – إلى قوله تعالى: **﴿رحيما﴾** – أي لو استغفروا الله لغفر لهم – **﴿ومن يكسب إثماً فإنما يكسبه على نفسه﴾** – إلى قوله **﴿إثماً مبيناً﴾**.. **﴿ولولا فضل الله عليك ورحمته﴾**. إلى قوله: **﴿فسوف نؤتيه أجراً عظيماً﴾**.. فلما نزل القرآن أتى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – بالسلاح فرده إلى رفاعة.. قال قتادة: لما أتيت عمي بالسلاح – وكان شيخاً قد عمي – أو عشي – في الجاهلية، وكنت أرى إسلامه مدخولاً، فلما أتيته بالسلاح قال: يا ابن أخي هي في سبيل الله. فعرفت أن إسلامه كان صحيحاً! فلما نزل القرآن لحق بشير بالمشركين، فأنزل الله تعالى: **﴿ومن يشاقق الرسول من بعد ما تبين له الهدى، ويتبع غير سبيل المؤمنين، نوله ما تولى، ونصله جهنم وساءت مصيراً، إن الله لا يغفر أن يشرك به، ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء. ومن يشرك بالله فقد ضل ضلالاً بعيداً﴾**.

إن المسألة لم تكن مجرد تبرئة بريء، تآمرت عليه عصبة لتوقعه في الاتهام – وإن كانت تبرئة بريء أمراً هائلاً ثقيل الوزن في ميزان الله – إنما كانت أكبر من ذلك. كانت هي إقامة الميزان الذي لا يميل مع

الهوى، ولا مع العصبية، ولا يتأرجح مع المودة والشنآن أياً كانت الملابسات والأحوال.

وكانت المسألة هي تطهير هذا المجتمع الجديد؛ وعلاج عناصر الضعف البشري فيه مع علاج رواسب الجاهلية والعصبية – في كل صورها حتى في صورة العقيدة، إذا تعلق الأمر بإقامة العدل بين الناس – وإقامة هذا المجتمع الجديد، الفريد في تاريخ البشرية، على القاعدة الطيبة النظيفة الصلبة المتينة التي لا تدنسها شوائب الهوى والمصلحة العصبية، والتي لا تترجرج مع الأهواء والميول والشهوات!

ولقد كان هناك أكثر من سبب للإغضاء عن الحادث، أو عدم التشديد فيه والتنديد به وكشفه هكذا لجميع الأبصار. بل فضحه بين الناس – على هذا النحو العنيف المكشوف.

كان هناك أكثر من سبب، لو كانت الاعتبارات الأرضية هي التي تتحكم وتحكم. ولو كانت موازين البشر ومقاييسهم هي التي يرجع إليها هذا المنهج!

كان هناك سبب واضح عريض.. أن هذا المتهم «يهودي».. من «يهود».. يهود التي لا تدع سهماً مسموماً تملكه إلا أطلقته في حرب الإسلام وأهله. يهود التي يذوق منها المسلمون الأمرين في هذه الحقبة (ويشاء الله أن يكون ذلك في كل حقبة!) يهود التي لا تعرف حقاً ولا عدلاً ولا نصفة، ولا تقيم اعتباراً لقيمة واحدة من قيم الأخلاق في التعامل مع المسلمين على الإطلاق!

وكان هنالك سبب آخر؛ وهو أن الأمر في الأنصار. الأنصار الذين آووا ونصروا. والذين قد يوجد هذا الحادث بين بعض بيوتهم ما يوجد من الضغائن. بينما أن اتجاه الاتهام إلى يهودي، يبعد شبح الشقاق!

وكان هنالك سبب ثالث. هو عدم إعطاء اليهود سهماً جديداً يوجهونه إلى الأنصار. وهو أن بعضهم يسرق بعضاً، ثم يتهمون اليهود! وهم لا يدعون هذه الفرصة تفلت للتشهير بها والتغرير!

ولكن الأمر كان أكبر من هذا كله. كان أكبر من كل هذه الاعتبارات الصغيرة. الصغيرة في حساب الإسلام. كان أمر تربية هذه الجماعة الجديدة لتنهض بتكاليفها في خلافة الأرض وفي قيادة البشرية. وهي لا تقوم بالخلافة في الأرض ولا تنهض بقيادة البشرية حتى يتضح لها منهج فريد متفوق على كل ما تعرف البشرية؛ وحتى يثبت هذا المنهج في حياتها الواقعية. وحتى يمحص كيانها تمحيصاً شديداً؛ وتنفض عنه كل خبيئة من ضعف البشر ومن رواسب الجاهلية. وحتى يقام فيها ميزان العدل – لتحكم به بين الناس – مجرداً من جميع الاعتبارات الأرضية، والمصالح القريبة الظاهرة، والملابسات التي يراها الناس شيئاً كبيراً لا يقدرون على تجاهله!

واختار الله – سبحانه – هذا الحادث بذاته، في ميقاته.. مع يهودي.. من يهود التي يذوق منها المسلمون الأمرين إذ ذاك في المدينة؛ والتي تؤلب عليهم المشركين، وتؤيد بينهم المنافقين، وترصد كل ما في جعبتها من مكر وتجربة وعلم لهذا الدين! وفي فترة حرجة من حياة المسلمين في المدينة، والعداوات تحيط بهم من كل جانب. ووراء كل هذه العداوات يهود!

اختار الله هذا الحادث في هذه الظروف، ليقول فيه – سبحانه – للجماعة المسلمة ما أراد أن يقول، وليعلمها به ما يريد لها أن تتعلم!

ومن ثم لم يكن هناك مجال للباقة! ولا للكياسة! ولا للسياسة! ولا للمهارة في إخفاء ما يحرج، وتغطية ما يسوء!

ولم يكن هناك مجال لمصلحة الجماعة المسلمة الظاهرية! ومراعاة الظروف الوقتية المحيطة بها!

هنا كان الأمر جداً خالصاً، لا يحتمل الدهان ولا التمويه! وكان هذا الجد هو أمر هذا المنهج الرباني وأصوله. وأمر هذه الأمة التي تعد لتنهض بهذا المنهج وتنشره. وأمر العدل بين الناس. العدل في هذا المستوى الذي لا يرتفع إليه الناس – بل لا يعرفه الناس – إلا بوحي من الله، وعون من الله.

وينظر الإنسان من هذه القمة السامقة على السفوح الهابطة – في جميع الأمم على مدار الزمان – فيراها هنالك.. هنالك في السفوح.. ويرى بين تلك القمة السامقة والسفوح الهابطة صخوراً متردية، هنا وهناك، من الدهاء، والمراء، والسياسة، والكياسة، والبراعة، والمهارة، ومصلحة الدولة، ومصلحة الوطن، ومصلحة الجماعة... إلى آخر الأسماء والعنوانات.. فإذا دقق الإنسان فيها النظر رأى من تحتها.. الدود..!!!

وينظر الإنسان مرة أخرى فيرى نماذج الأمة المسلمة – وحدها – صاعدة من السفح إلى القمة. تتناثر على مدار التاريخ، وهي تتطلع إلى القمة، التي وجهها إليها المنهج الفريد.

أما العفن الذي يسمونه «العدالة» في أمم الجاهلية الغابرة والحاضرة، فلا يستحق أن نرفع عنه الغطاء، في مثل هذا الجو النظيف الكريم.

مقدم النبي صلى الله عليه وسلم والعهد الذي وضعه للمسلمين واليهود

قدم النبي صلى الله عليه وسلم إلى المدينة ومعه صاحبه أبو بكر الصديق، وقد سبقهما عدد من المهاجرين ولحقه عدد آخر. وكان الإسلام قد

دخل كل بيت من بيوت الأوس والخزرج فكانوا خير أنصار لرسول الله صلى الله عليه وسلم. بذلوا أنفسهم وأموالهم وكل ما يملكون لله ورسوله. وآخى رسول الله صلى الله عليه وسلم بين المهاجرين والأنصار، تلك المؤاخاة التي لم تعرف لها البشرية في تاريخها الطويل نظيراً. ولم ينزل مهاجري على أنصاري إلا بالقرعة حيث كانوا يتنافسون في استضافتهم. وكان الأنصاري ينزل عن ماله وأهله لأخيه المهاجري، ويأبى المهاجري ذلك ويقول كما قال عبدالرحمن بن عوف بارك الله لك يا أخي في أهلك ومالك. ولكن دلوني على السوق. حتى مدحهم الله سبحانه تعالى **﴿ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة﴾**.

ومع ذلك فقد كانت المدينة تموج بالمنافقين ويهود. ولذا فقد نظّم رسول الله صلى الله عليه وسلم المجتمع المدني تنظيماً دقيقاً. وقد ذكر ابن إسحاق في السيرة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كتب كتاباً وادع فيه يهود وعاهدهم وأقرّهم على دينهم وأموالهم وشرط لهم واشترط عليهم. وقد جعل الرسول المؤمنين من قريش ويثرب ومن لحق بهم وجاهد معهم، أمة واحدة من دون الناس. المهاجرون من قريش على ربعتهم، يتعاقلون بينهم، وهم يفدون عانيهم (أي أسيرهم) بالمعروف والقسط بين المؤمنين. ثم ذكر كل قبيلة من قبائل الأنصار على مثل ذلك. وأن من تبعنا من اليهود فإن له النصرة والأسوة غير مظلومين ولا متناصر عليهم.. وأن يهود بني عوف أمة مع المؤمنين، لليهود دينهم وللمسلمين دينهم، مواليهم وأنفسهم، إلا من ظلم وأثِمَ فإنه لا يوتغ إلا نفسه (أي لا يهلك إلا نفسه) وأهل بيته. وإن ليهود بني النجار مثلما ليهود بني عوف.. ثم ذكر كل قبيلة من قبائل يهود المتحالفة مع بطون الأوس والخزرج.. وأن لا يخرج أحد من المدينة في حرب إلا بإذن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأن على اليهود نفقتهم وعلى المسلمين نفقتهم (أي عندما يخرجون للحرب). وأن بينهم النصر على من حارب أهل هذه

الصحيفة، وأن بينهم النصح والنصيحة والبر دون الإثم، وإنه لم يأثم امرؤ بحليفة، وأن النصر للمظلوم، وأن اليهود ينفقون مع المؤمنين ماداموا محاربين، وأن يثرب حرام جوفها الأهل هذه الصحيفة، وأن الجار كالنفس غير مضار ولا آثم. وإذا حصل شجار أو فساد فإن مردّه إلى الله ورسوله ليحكم بينهم بالعدل والإنصاف. وأنه لا يحول هذا الكتاب دون ظالم وآثم. وأنه من خرج من المدينة فهو آمن، ومن قعد فهو آمن إلا من ظلم أو أثِم».

وكان من تدبيره صلى الله عليه وسلم عندما قدم المدينة أن جعل للمسلمين سوقاً خاصاً بهم حيث لم يكن للأوس والخزرج سوق خاص بهم، بل هم تابعون في أسواقهم لأسواق يهود. فكان من الحكمة استقلال المسلمين بسوقهم لإقامة مجتمع إسلامي اقتصادي حر لا يعتمد كلياً على يهود. وإن كانت العلاقات حسبما تنظمها هذه الصحيفة ودية للغاية.

ولكن يهود لم يلبثوا أن نقضوا العهود. وكان أول نقض في بني قينقاع ثم نقض العهد بنو النضير وحاولوا اغتياله عندما جاءهم حسب العهد الذي بينه وبينهم يستعينهم في دفع ديات لناس قتلوا خطأ من قبل بعض المسلمين. فتآمروا على أن يرموه بحجر كبير من فوق أحد منازلهم وهو ينتظرهم لأداء المال فأخبره الله تعالى بذلك، فقام وكأنه يريد شيئاً، وعاد أدراجه للمدينة. ثم حاصرهم وأجلاهم عن المدينة كما أجلى بني قينقاع. واستمرت المؤامرات ومحاولات سمه وقتله وتأليب العرب عليه حتى كبتهم الله وأخزاهم في بني قريظة وخيبر وفدك.. إلخ.

ورغم ذلك كله بقيت المعاملات المالية وغيرها بينه وبينهم. وأخرج البخاري في صحيحه أنه مات صلى الله عليه وسلم ودرعه مرهونة عند يهودي في طعام لأهله استلفه منهم.

وفي البخاري أيضاً أنه كان صلى الله عليه وسلم يزور غلاماً يهودياً مرض بالمدينة كان يخدم النبي صلى الله عليه وسلم فدخل عليه

النبي صلى الله عليه وسلم ودعاه إلى الإسلام عندما رآه في مرض موته ليشفع له عند الله يوم القيامة، فنظر الغلام (كان بالغاً) إلى والده فقال له والده: أطع أبا القاسم؛ فأسلم قبل أن يموت وفرح بذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم فرحاً شديداً وتهلل وجهه كأنه البدر حيث أنقذه الله به من النار.

وفي عهد عمر رضي الله عنه وجد يهودياً يتكفف الناس فسأله عن ذلك فقال: إنه عاجز وشيخ ولا أحد ينفق عليه فأخذه عمر إلى بيت المال وفرض له النفقة وقال ما أنصفناه إذا أخذنا منه الجزية شاباً وتركناه شيخاً. فكان له الضمان الاجتماعي في بيت مال المسلمين.



آية المباهلة وقصة وفد نجران

وفدت الوفود على رسول الله صلى الله عليه وسلم في العام التاسع من الهجرة بعد أن دانت له جزيرة العرب بعد فتح مكة والطائف.

يقول ابن كثير والألوسي وغيرهما من المفسرين أن الله سبحانه وتعالى أنزل بعضاً وثمانين آية من أول سورة آل عمران إلى 82 آية في مجادلة وفد نجران وتبيين حقيقة عيسى عليه السلام وأمه.

قال ابن كثير (ج 1/ 368): وكان سبب نزول هذه المباهلة وما قبلها من أول السورة إلى هنا في وفد نجرن لما قدموا (المدينة)، فجعلوا يحاجّون في عيسى، ويزعمون فيه ما يزعمون من البنوة والإلهية، فأنزل الله صدر هذه السورة رداً عليهم. ونقل عن ابن إسحاق في سيرته أن وفد نصارى نجران ستون راكباً، وأمرهم يؤول إلى ثلاثة، هم العاقب: وكان أمير القوم وذا رأيهم وصاحب مشورتهم ولا يصدرون إلا عن رأيه، والسيد: وكان عالمهم وصاحب رحلهم ومجتمعهم، وأبو حارثة بن علقمة: وكان أسقفهم

وصاحب مدارستهم، وقد عظّمه الروم وبنوا له الكنائس. قدموا على رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة فدخلوا عليه مسجده حين صلى العصر، عليهم ثياب الحبرات (ثياب موشاة مخططة حمراء جميلة) حتى قال من رآهم من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم ما رأينا بعدهم وفداً مثلهم. وقد حانت صلاتهم فقاموا في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: دعوهم فصلوا إلى المشرق.

إنها صورة عجيبة فذة من السماحة واليسر فقد سمح رسول الله صلى الله عليه وسلم لهذا الوفد من نصارى نجران أن يصلّوا صلاتهم في مسجده، ولما أراد بعض الصحابة أن يمنعهم من ذلك قال: دعوهم.

هل يمكن أن نتخيل مثل هذا الموقف النبيل المتسامح لقوم من النصارى بقسسهم ورؤسائهم يصلّون في مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم؟! فلما قضوا صلاتهم كلمهم والتفت إلى أسقفهم أبي حارثة بن علقمة وأميرهم العاقب والسيد الأيهم. وكانوا من فرق النصرانية الملكانية (أي على دين الملك والمقصود به ملك الروم). وكانت النصرانية فرقاً شتى يكفّر بعضها بعضاً، فمنهم من يقول إن الله هو المسيح ابن مريم، ومنهم من يقول إن المسيح هو ابن الله، ومنهم من يقول إن الله ثالث ثلاثة فنزل القرآن الكريم يجادلهم في ذلك كله ويوضح لهم ما هم عليه من الضلال ومضاهاتهم لمن سبق من ملل الكفر التي جاءت بمثل هذه الأقوال (ومنهم المصريون القدماء، أصحاب عقيدة التثليث: حوريس وإيزيس وأوزوريس وأن الله ثالث ثلاثة.. ومنهم قدماء الفرس والهنود واليونان.. وسنستعرض ذلك كله في كتاب خاص عن عقائد النصارى بإذن الله).

وجادلهم رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى قال العاقب (وهو صاحب رأيهم): والله يا معشر النصارى لقد عرفتم أن محمداً لنبي مرسل. ولقد جاءكم بالفصل من خبر صاحبكم (أي عيسى عليه السلام).

ولقد علمتم أن ما لاعن قوم نبياً قط فبقي كبيرهم ولا نبت صغيرهم. وأنه للاستئصال منكم إن فعلتم، فإن كنتم أبيتم إلا إلف دينكم والإقامة على ما أنتم عليه من القول في صاحبكم فوادعوا الرجل وانصرفوا إلى بلادكم. فأتوا النبي صلى الله عليه وسلم فقالوا: يا أبا القاسم قد رأينا أن لا نلاعنك ونتركك على دينك ونرجع على ديننا، ولكن ابعث معنا رجلاً من أصحابك ترضاه لنا يحكم بيننا في أشياء اختلفنا فيها في أموالنا فإنكم عندنا رضى. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم ائتوني العشية أبعث معكم القوي الأمين. فاختار لهم أبو عبيدة أمين هذه الأمة رضي الله عنه.

وروى البخاري في صحيحه هذه الحادثة فقال: جاء العاقب والسيد صاحبا نجران إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم يريدان أن يلاعناه قال فقال أحدهما لصاحبه لا تفعل فوالله لئن كان نبياً فلاعنّاه لا نبقى نحن ولا عقبنا من بعدنا. قالا: إنا نعطيك ما سألتنا وابعث معنا رجلاً أميناً ولا تبعث معنا إلا أميناً فقال: «لأبعثن معكم رجلاً أميناً حق أمين» فاستشرف لها أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: قم يا أبا عبيدة بن الجراح» فلما قام قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: هذا أمين هذه الأمة. قال ابن كثير رواه البخاري ومسلم والترمذي والنسائي وابن ماجه.

ولم يلاعنهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلا بعد أن نزلت بضع وثمانون آية في مجادلتهم فلما عرفوا الحق وأنكروه بعد معرفتهم إيّاه، عرض عليهم المباهلة حتى يُنهي هذا الجدل الذي طال عن حده.

آية المباهلة: قال تعالى **﴿إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون. الحق من ربك فلا تكن من الممترين. فمن حاجّك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساؤكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على**

الكاذبين. إن هذا لهو القصص الحق وما من إلـه إلا الله وإن الله لهو العزيز الحكيم فإن تولوا فإن الله عليم بالمفسدين قل يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئاً ولا يتخذ بعضنا بعضاً أرباباً من دون الله فإن تولوا فقولوا اشهدوا بأنا مسلمون. يا أهل الكتاب لم تحاجون في إبراهيم وما أنزلت التوراة والإنجيل إلا من بعده أفلا تعقلون. ها أنتم هؤلاء حاججتم فيما لكم به علم فلم تحاجون فيما ليس لكم به علم والله يعلم وأنتم لا تعلمون. ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين﴾ [آل عمران 59-67].

وقد نزلت صدر سورة آل عمران في قصة مريم وأمها وابنها ونفي الربوبية عنه وتنزيه المولى عن ذلك وقصة مولد عيسى عليه السلام والمعجزات التي صاحبت مولده وكلامه في المهد من الآيات العجيبات ثم إرساله إلى بني إسرائيل بالبينات والكتاب المبين مؤيداً بمعجزات عظيمات مثل إحياء الموتى وإبراء الأكمه والأبرص والنفخ في الطير من الطين فيكون طيراً بإذن الله وتوضيح ضلال فرق النصارى في عيسى عليه السلام وأمه وعقائدهم المختلفة فيه حيث جعلته فرقة هو الله وفرقة جعلته ابن الله وثالثة جعلته ثالث ثلاثة، وفرق أخرى رفعت أمه مريم إلى مقام الألوهية بينما كافة فرقهم تجعلها مجرد امرأة كانت وعاء لابن الله أو الله، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً. فلما طال الجدل وعرف القوم صدق ما جاء به الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ولكنهم استكبروا أن يسلموا فتضيع عليهم مكانتهم ومغانمهم. أمر الرسول صلى الله عليه وسلم بالمباهلة وهي الملاعنة فجاء الرسول صلى الله عليه وسلم بعد أن اتفقوا على ذلك وخرج من النصارى العاقب والسيد وأبو حارثة بن علقمة أسقفهم وخرج رسول الله صلى الله عليه وسلم ومعه الحسن والحسين وفاطمة وعلي عليهم السلام فلما رأوا تلك الوجوه قالوا لبعضهم بعضاً إن

تلاعن هذه الوجوه هلكنا فقام شرحبيل وهو العاقب وقال للرسول صلى الله عليه وسلم: إني قد رأيت خيراً من ملاعنتك فقال وما هو؟ فقال: حكمك اليوم إلى الليل وليلتك إلى صباحك فمهما حكمت فينا فهو جائز!! فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لعل وراءك أحداً يثرب عليك فقال شرحبيل: سل صاحباي (أي السيد والأسقف) فسألهما فقالا: ما يرد الوادي ولا يصدر إلا عن رأي شرحبيل. فرجع رسول الله صلى الله عليه وسلم فلم يلاعنهم حتى إذا كان من الغد أتوه فكتب لهم كتاباً أمرهم فيه بدفع ألفي حلة من حلل نجران كل عام، في كل رجب ألف حُلّة وفي كل صفر ألف حُلّة فتعاقدوا على ذلك. وكانت تلك جزيتهم. ذكره ابن كثير في التفسير نقلاً عن البيهقي في دلائل النبوة. ثم إنهم طلبوا حكماً عدلاً أميناً ليحكم بينهم في بعض ما اختلفوا فيه في بلدهم فعين لهم أبا عبيدة رضي الله عنه كما قد مرّ معنا.

وروى الحاكم في المستدرك على الصحيحين قال: قدم على النبي صلى الله عليه وسلم العاقب والطيب (وفد نجران) فدعاهما إلى الملاعنة فواعداه على أن يلاعناه الغداة. قال فغدا رسول الله صلى الله عليه وسلم فأخذ بيد علي وفاطمة والحسن والحسين، ثم أرسل إليهما (أي إلى العاقب والطيب) فأبيا أن يجيبا وأقرا له بالخراج. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: والذي بعثني بالحق لو قالا: لا لأمطر عليهم الوادي ناراً. قال جابر (بن عبدالله) رضي الله عنه وفيهم نزلت **﴿ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم﴾** قال جابر: **﴿أنفسنا وأنفسكم﴾** رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلي بن أبي طالب **﴿وأبناءنا﴾**: الحسن والحسين **﴿ونساءنا﴾** فاطمة. فعلي كرم الله وجهه هو نفس رسول الله صلى الله عليه وسلم بنص القرآن. والحسن والحسين هما ابناه وريحانتاه من الدنيا. وقد جعلهما الله سبحانه وتعالى أبناءً للرسول، ولم يأت رسول الله بأحد

من نسائه سوى فاطمة عليها السلام. وهو مقام عظيم عظيم رفع الله فيه آل بيت النبي وآل الكساء إلى هذا المقام الخاص الذي لا يداني.

وقال ابن جرير في تفسيره[1]: فلما غدوا غدا النبي صلى الله عليه وسلم محتضناً حسناً، آخذاً بيد حسين وفاطمة تمشي خلفه فدعاهم إلى الذي فارقوه عليه بالأمس، فقالوا نعوذ بالله (أي من مباهلتك لأنهم قد علموا أنهم لو باهلوه لهلكوا جميعاً مراراً. قال: فإن أبيتم فأسلموا ولكم ما للمسلمين وعليكم ما على المسلمين كما قال الله عز وجل، **﴿فإن أبيتم فأعطوا الجزية عن يد وأنتم صاغرون﴾**.

وأخرج بسنده عن زيد بن علي بن أبي طالب في هذه الآية **﴿فقل تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على الكاذبين﴾** قال: كان النبي صلى الله عليه وسلم وفاطمة والحسن والحسين، أي الذين خرجوا للمباهلة فنكص نصارى نجران.

وأخرج ابن جرير بسنده أن النبي صلى الله عليه وسلم أخذ بيد الحسن والحسين وفاطمة وقال لعلي اتبعنا فخرج معهم للمباهلة فنكص النصارى.

وأصل كلمة المباهلة الملاعنة، ويقال بهله الله أي لعنه الله. والبهل: اللعن، وصارت الكلمة تطلق على التضرع في الدعاء وخاصة إذا كان باللعن.

تفسير القرطبي[2]: «قوله تعالى **﴿فقل تعالوا ندع أبناءنا﴾**: دليل على أن أبناء البنات يسمون أبناء، وذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم جاء بالحسن والحسين وفاطمة تمشي خلفه، وعليٌّ خلفها وهو يقول: «إن أنا دعوت فأمِّنوا» وهو معنى قوله **﴿ثم نبتهل﴾** أي نتضرع في الدعاء.. عن ابن عباس رضي الله عنهما نلتعن. وأصل الابتهال: الاجتهاد في الدعاء باللعن وغيره. يقال بهله الله أي لعنه والبهل اللعن.

ثم قال «قال كثير من العلماء، إن قوله صلى الله عليه وسلم في الحسن والحسين لما باهل **﴿ندع أبناءنا وأبناءكم﴾** وقوله في الحسن: «إن ابني هذا سيد» مخصوص بالحسن والحسين أن سُمِّيا ابني النبي صلى الله عليه وسلم دون غيرهما، لقوله صلى الله عليه وسلم «كل نسب وسبب ينقطع يوم القيامة إلا سببي ونسبي».

قيمة الإنسان وكرامته

إن الإنسان، أي إنسان، مكرم في الإسلام قال تعالى **﴿ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً﴾** [الإسراء 70]، وقال تعالى **﴿وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة﴾** [البقرة 30] الإنسان خليفة الله في الأرض، خلقه بيده، ونفخ فيه من روحه (أي بأمره الخاص)، وسخَّر له ما في السموات وما في الأرض جميعاً منه. ثم امتحنه في هذه الدنيا ليعلم علم ظهور من أطاعه ممن عصاه **﴿الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملاً﴾** [الملك 2].

وقتل إنسان بريء مهما كان لونه أو دينه جريمة كبرى تعدل قتل جميع البشر وإحياء نفس واحدة إحياء لجميع البشر قال تعالى **﴿من أجل ذلك كتبنا على بني إسرائيل أنه من قتل نفساً بغير نفس فكأنما قتل الناس جميعاً. ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً. ولقد جاءتهم رسلهم بالبينات ثم إن كثيراً منهم بعد ذلك في الأرض لمسرفون﴾** [المائدة 32].
وقد بلغت بهم الوقاحة أن حرّفوا كلام الله وجعلوا تلك الآيات في قتل يهودي، أما قتل غير يهودي، وخاصة إن كان من الكنعانيين، فهو أمر لا غبار عليه، بل هو أمر مندوب أمر به الرب حسب زعمهم ففي **سفر يشوع**

(21/6) عند فتح أريحا (وحرَّموا (أي أبادوا) كل ما في المدينة من رجل وامرأة، من طفل وشيخ حتى البقر والغنم والحمير بحد السيف).

وفي سفر **التثنية** الإصحاح 20 يقول الرب لهم حسب زعمهم: «وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إلهك نصيباً فلا تستبق منها نسمة بل تحرّمها تحريماً» أي تقتل جميع الأنفس من الطفل الرضيع إلى الشيخ الفاني. وفي **سفر صموئيل** (الإصحاح الأول: 15): «والآن فاسمع صوت كلام الرب: هكذا يقول رب الجنود.. فالآن اذهب اضرب عماليق وحرِّموا كل ما له ولا تعف عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً، حملاً وحماراً»... وهي هي سياسة إسرائيل اليوم منذ أن بدأت عصابات الأرجون وشترن على يد مناحم بيجن ومجازر دير ياسين وقبية إلى مجازر شارون في لبنان وفلسطين.. والمسلسل لم يتوقف بعد. والفرق شاسع والبون كبير بين دين وضعه أحبار يهود الحاقدون على البشر ونسبوه زوراً وبهتاناً إلى الله وأنبيائه وبين دين الإسلام الذي يدعو إلى العدل والنصفة ولو كانوا أشد الأعداء. **﴿ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا اعدلوا هو أقرب للتقوى﴾** [المائدة 8].

وقد وصفنا قصة اليهودي الذي اتهم ظلماً بأنه سرق درعاً لأحد الأنصار فأنزل الله سبحانه وتعالى قرآناً من السماء، يتلى إلى أبد الآبدين يبرئ ذلك اليهودي ويجرِّم ذلك المنافق ابن أبيرق الذي سرق الدرع ورماه عند اليهودي عندما اتهم بالسرقة.

والإنسان في الإسلام كما أسلفنا مكرم حياً وميتاً، مسلماً وكافراً.. وقد منع رسول الله صلى الله عليه وسلم المثلة ولو بالكلب العقور، رغم أن قريشاً مثّلت بعمه حمزة في يوم أحد ولاكت هند بنت عتبة، امرأة أبي سفيان ووالدة معاوية، كبده واتخذت من آذانه أقراطاً.

وعندما مرت جنازة يهودي وقف رسول الله صلى الله عليه وسلم

احتراماً للجنازة ووقف معه الصحابة رضي الله عنهم ثم قال أحدهم: يا رسول الله إنها جنازة يهودي (مستكثراً وقوفه صلى الله عليه وسلم لها وخاصة أن اليهود قد حاولوا اغتياله وسمه وسحره وكادوا له أشد الكيد ووقفوا مع قريش وغطفان وأسد يوم الخندق، ولم يتركوا مكيدة أو حرباً إلا وأشعلوها ضده) فردَّ صلى الله عليه وسلم على الصحابي قائلاً: أليست نفساً؟ (أخرجه البخاري في صحيحه في كتاب الجنائز).

فالنفس البشرية تستحق الاحترام والإنسان مكرم حياً وميتاً. وقد غضب رسول الله صلى الله عليه وسلم عندما وجد رجلاً يكسر عظماً دون مبرر في مقبرة وقال له: كسر عظم الميت ككسره حياً (وفي رواية في الإثم).

فالإنسان في الإسلام مكرم حياً وميتاً مسلماً وكافراً. له حقوق وعليه واجبات فإن اعتدى على الغير عوقب بما يستحق من العقاب بعد أن تثبت عليه التهمة، فإن لم تثبت التهمة فلا عقاب.

نكاح الكتابيات

أباح الإسلام نكاح نساء أهل الكتاب وأكل طعامهم لإقامة علاقات المودة ووشائج الرحمة في المجتمع. قال تعالى **﴿اليوم أحلَّ لكم الطيبات، وطعام الذين أوتوا الكتاب حلٌّ لكم وطعامكم حلٌّ لهم. والمحصنات من المؤمنات والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم إذا آتيتموهن أجورهن محصنين غير مسافحين ولا متخذي أخدان. ومن يكفر بالإيمان فقط حبط عمله وهو في الآخرة من الخاسرين﴾** [المائدة 5].

وقد أباح الله طعام أهل الكتاب للمسلمين ماعدا ما نصَّت عليه الآية الثالثة من سورة المائدة نفسها قال تعالى **﴿حرمت عليكم الميتة والدم**

ولحم الخنزير وما أهل لغير الله به والمنخنقة والموقوذة والمتردية والنطيحة وما أكل السبع إلاما ذكيتم، وما ذبح على النصب وأن تستقسموا بالأزلام ذلك فسق. اليوم يئس الذين كفروا من دينكم فلا تخشوهم واخشون. اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً فمن اضطر في مخمصة غير متجانف لإثم فإن الله غفور رحيم﴾ [المائدة 3].

ولا يباح كذلك كل ما أسكر من شرابهم وما عدا ذلك فقد أباحه الله سبحانه وتعالى للمسلمين حتى تقوم المودة في المجتمع بين المسلمين وأهل الكتاب من اليهود والنصارى كما يباح لأهل الكتاب طعام المسلمين كله.

وأباح الله سبحانه وتعالى نكاح العفيفات من المؤمنات والمحصنات العفيفات من أهل الكتاب زواجاً شرعياً بصداق وإيجاب وقبول وولي. فلهن أجورهن أي صداقهن ولا يتخذن خليلات أي صديقات أو مسافحات أي زانيات.

قال القرطبي[3] **﴿والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم﴾** «هو على العهد دون دار الحرب فيكون خاصاً». إذ لا يتصور قيام حالات زواج من كتابية محاربة وأهلها محاربون للمسلمين والناس في حالة حرب. فإذا انتهت الحرب بموادعة جاز الزواج. وأما أهل الذمة المقيمين بين ظهراني المسلمين فلا شك في جواز التزوج منهن.

قال ابن عباس «المُحصَنات» العفيفات العاقلات وقال الشعبي: هو أن تحصن فرجها فلا تزني وقرأ الشعبي و«المُحصِنات» بكسر الصاد. وقال مجاهد «المُحصَنات» الحرائر.

وقال ابن كثير[4] في تفسير هذه الآية: **﴿وطعام الذين أوتو الكتاب حل لكم﴾** قال ابن عباس وأبو أمامة ومجاهد وسعيد بن جبير وعكرمة وعطاء، والحسن ومكحول وإبراهيم النخعي والسدي ومقاتل بن حيان يعني

ذبائحهم. وهذا أمر مجمع عليه بين العلماء. إن ذبائحهم حلال للمسلمين لأنهم يعتقدون تحريم الذبح لغير الله ولا يذكرون على ذبائحهم إلا اسم الله، وإن اعتقدوا فيه تعالى ما هو منزه عنه تعالى وتقدس. ثم ذكر ابن كثير قصة اليهودية التي ناولته صلى الله عليه وسلم ذراعاً مسمومة فتناوله فنهش منه نهشة فأخبره الذراع أنه مسموم فلفظه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأكل معه منها بشر بن البراء بن معرور فمات، وكان قد عفى عن اليهودية من أهل خيبر التي سمّته فلما مات بشر بن البراء قادها به.

وقوله **﴿والمحصنات من المؤمنين﴾** أي وأحِلُّ لكم نكاح الحرائر العفائف من النساء المؤمنات وذكر هذا توطئة لما بعده وهو قوله تعالى **﴿والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم﴾** فقيل أراد بالمحصنات الحرائر دون الإماء وقيل المحصنة هي العفيفة عن الزنا وأكدها بقوله تعالى **﴿محصنات غير مسافحات ولا متخذات أخدان﴾**.

وقيل المراد بذلك الذميات (أي أهل الذمة) دون الحربيّات. ولما نزلت هذه الآية تزوج جماعة من الصحابة من نساء النصارى ولم يروا بذلك بأساً أخذاً بهذه الآية الكريمة **﴿والمحصنات من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم﴾** فجعلوا هذه مخصصة للتي في سورة البقرة **﴿ولا تنكحوا المشركات حتى يؤمن﴾**.. وقد انفصل أهل الكتاب في ذكرهم عن المشركين في غير موضع. واشترط لذلك المهر لهن، مثلما يفرض المهر للمسلمة العفيفة. وقول **﴿محصنين غير مسافحين ولا متخذي أخدان﴾** فكما شرط الإحصان في النساء وهي العفة عن الزنا كذلك شرطها في الرجال، وهو أن يكون الرجل محصناً عفيفاً **﴿غير مسافحين﴾** وهم الزناة **﴿ولا متخذي أخدان﴾** أي يتخذون الخليلات وهن العشيقات، وكل ذلك محرم.

زواج النبي صلى الله عليه وسلم من جويرية بنت الحارث

قام النبي صلى الله عليه وسلم بغزوة المريسيع التي يقال لها أيضاً غزوة بني المصطلق وهم بطن من خزاعة في السنة الخامسة للهجرة فانهزم بنو المصطلق ووقعت جويرية بنت الحارث بن أبي ضرار رئيس بني المصطلق في السبايا، وكانت من نصيب ثابت بن قيس بن الشماس فكاتبته على نفسها (أي بمبلغ من المال ليعتقها) فأتت النبي صلى الله عليه وسلم تستعينه على قضاء ما عليها من المال فقالت: يا رسول الله أنا جويرية بنت الحارث بن أبي ضرار سيد قومه، وقد أصابني من البلاء ما لم يخف عليك فوقعت في السهم لثابت بن قيس بن الشماس فكاتبته على نفسي، فجئتك أستعينك على كتابتي. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: فهل لك في خير من ذلك؟ قالت: وما هو يا رسول الله؟ قال: أقضي عنك كتابتك وأتزوجك قالت نعم يا رسول الله فأرسل رسول الله صلى الله عليه وسلم فدفع له ما كاتبها عليه (تسع أواق من ذهب)، ثم تزوجها النبي صلى الله عليه وسلم وأصدقها أربعمائة درهم.

فلما خرج الخبر إلى الناس قالوا: أصهار رسول الله صلى الله عليه وسلم فأرسلوا ما كان في أيديهم من السبي وأعتقوهم لله ورسوله. قالت عائشة رضي الله عنها: فلقد أعتق بتزويجه إياها مائة أهل بيت من بني المصطلق، فما أعلم امرأة كانت أعظم على قومها بركة منها.. ولم تبق امرأة من بني المصطلق إلا رجعت إلى أهلها.

وأسلم بإسلامها بني المصطلق جميعهم فكانت بركة على قومها في الدنيا والآخرة. وصارت هي من أمهات المؤمنين وزوجات النبي الكريم صلى الله عليه وسلم في الدنيا والآخرة فما أسعدها وأبركها على قومها.

زواج النبي صلى الله عليه وسلم من صفية بنت حُيَي بن أخطب

هي صفية بنت حُيَيٍّ بن أخطب بن سعيد، من سبط اللاوي تنتسب إلى هارون عليه السلام وأبوها رئيس بني النضير، وهم قوم يهود سكنوا المدينة. وكان من أشد الناس عداوة للنبي صلى الله عليه وسلم ومحاربة له وتأليباً عليه. حاولوا اغتياله عندما ذهب الرسول صلى الله عليه وسلم إلى بني النضير يستعينهم في دية الرجلين الكلبيين الذين قتلهما عمرو بن أمية الضمري، حسب العهود بينه صلى الله عليه وسلم وبين يهود في معاونته في أداء الديات، فما كان من بني النضير ورأسهم حيي بن أخطب إلا أن تآمروا على رمي حجر كبير عليه وهو جالس ينتظر المال، فأخبره الله بذلك فقام وتركهم ويقي أصحابه دون أن يخبرهم فانكشف سر يهود، فحاصرهم النبي صلى الله عليه وسلم وأجلاهم عن المدينة.

وقد روت صفية فيما بعد أنها سمعت أباها وعمها يتكلمان عن مقدم النبي صلى الله عليه وسلم المدينة ويقول أحدهما للآخر: أهو هو النبي (أي الذي كنا ننتظر) فقال الثاني: والله إنه لهو هو النبي فقال: فماذا نفعل؟ قال: عداوته أبد الدهر. فوقر في قلبها منذ ذلك اليوم أن النبي صلى الله عليه وسلم صادق.

وكانت قد تزوجها سلام بن مشكم القرظي ثم خلف عليها كنانة بن الربيع بن أبي الحقيق من بني النضير، وكان من شعراء اليهود يهجو النبي صلى الله عليه وسلم، فقتل يوم خيبر هو وأبوها. وكانت صفية قد رأت في المنام وهي عروس بكنانة أن قمراً وقع في حجرها فعرضت رؤياها على زوجها فغضب وقال: «أتمنين نفسك ملك الحجاز محمداً»، ولطمها على وجهها لطمة شديدة أثرت فيه واخضرت عيناها منه. فلما وقعت وقعة خيبر أُخذت صفية في الأسرى، وكانت من السبي فقال دحية بن خليفة الكلبي: يا نبي الله أعطني جارية من السبي، فقال اذهب فخذ جارية

فأخذ صفية بنت حيي بن أخطب. فأتى رجل النبي صلى الله عليه وسلم فقال: يا نبي الله أعطيت دحية صفية بنت حيي سيدة بني قريظة والنضير؟ لا تصلح إلا لك. وذكر له من جمالها. وكان كثير من كبار الصحابة يتشوقون إليها، وهم أفضل من دحية، ولو أخذها واحد منهم لوقع في قلوب الآخرين فكان خير شيء أن يأخذها النبي صلى الله عليه وسلم لنفسه.

وعند ابن إسحاق أن صفية لما سُبيت أتى بها بلال وبأخرى معها فمرَّ بهما في طريق على قتلى ليهود فلما رأتهم الأخرى التي مع صفية صاحت وصكّت وجهها واستمرت في صياحها بينما تجمّلت صفية وصبرت، فلما رأى النبي ذلك لام بلال وقال له: أنُزعت منك الرحمة يا بلال حين تمر بامرأتين على قتلى رجالهما. وأمر النبي صلى الله عليه وسلم بصفية فحيزت خلفه وألقى عليها رداءه، فعرف المسلمون أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد اصطفاها لنفسه.

وعرض عليها رسول الله صلى الله عليه وسلم الإسلام فأسلمت فأعتقها وتزوجها وجعل صداقها عتقها. قالت صفية انتهيت إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو أبغض الناس إليّ، قتل زوجي وأبي وقومي فقال: يا صفية أما إني أعتذر إليك مما صنعت بقومك، إنهم قالوا لي كذا وأن أباك ألّب عليَّ العرب، وفعل وفعل، قالت: فمازال يعتذر إليَّ حتى ذهب ذلك من نفسي.

وفي رواية أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لها: «اختاري، فإن اخترت الإسلام أمسكتك لنفسي وإن اخترت اليهودية فعسى أن أعتقك فتلحقي بقومك» فقالت: يا رسول الله، لقد هويت الإسلام، وصدّقت بك قبل أن تدعوني حيث صرت إلى رحلك، وما لي في اليهودية أرب، وما لي فيها والد ولا أخ، وخيرتني الكفر والإسلام، فالله ورسوله

أحبُّ إليَّ من العتق وأن أرجع إلى قومي، فأمسكها رسول الله صلى الله عليه وسلم وتزوجها.

وأخرج البخاري في صحيحه في كتاب المغازي (غزوة خيبر) وفي كتاب النكاح عن أنس قال: «قال صلى الله عليه وسلم الصبح قريباً من خيبر بغلس (أي أول الفجر والظلام لايزال) ثم قال: الله أكبر خربت خيبر، إنا إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين. فخرجوا (أي أهل خيبر) يسعون في السكك، فقتل النبي صلى الله عليه وسلم المقاتلة، وسبى الذرية، وكان في السبي صفية فصارت إلى دحية الكلبي، ثم صارت إلى النبي صلى الله عليه وسلم فجعل عتقها صداقها».

ولما قفل رسول الله من خيبر خرج بصفية معه وأردفها رداءه فلما أرادت أن تركب أناخ لها الجمل فلم تستطع أن تركب فوضع لها فخذه الشريفة فصعدت على فخذه ثم ركبت. قال أنس رضي الله عنه: حتى إذا بلغنا سد الصهباء، حَلّت (أي طهرت من حيضتها وعدة المسبية حيضة) فدفعها النبي إلى أم سليم تصنعها وتهيئها، فمشطتها أم سليم وعطرتها فأصبح عروساً بها. وبات أبو أيوب خالد بن يزيد الأنصاري يحرس النبي صلى الله عليه وسلم متوشحاً سيفه حتى أصبح، فلما رأى النبي صلى الله عليه وسلم ومكانه قال: ما لك يا أبا أيوب؟ قال: يا رسول الله، خفت عليك من هذه المرأة، قتلت أباها وزوجها وقومها، وهي حديثة عهد بالكفر، فقلت أكون قريباً من رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «يرحمك الله يا أبا أيوب. اللهم احفظ أبا أيوب كما بات يحفظني».

وأولم النبي صلى الله عليه وسلم على صفية وليمة ما كان فيها من خبز ولا لحم بل فيها التمر والسمن والسويق فحاسوا حيساً (وهو الأقط

والسمن والتمر مخلوطاً) فكانت تلك وليمة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وقد غارت زوجات النبي صلى الله عليه وسلم وخاصة عائشة من صفية لجمالها وكانت عائشة تفخر عليها وتقول لها أنا بنت الصديق وكانت حفصة تقول أنا بنت الفاروق وأنت يهودية فاشتكت صفية إلى النبي صلى الله عليه وسلم قال فقولي لهما: أنا أبي هارون، وعمي موسى وزوجي محمد فأيتكن مثلي. وهي تنتسب إلى هارون عليه السلام حتى كان يقال عنها صفية الهارونية[5]. وأخرج البخاري ومسلم عن أنس قال: أقبلنا مع رسول الله صلى الله عليه وسلم وصفية رديفته فعثرت الناقة فصُرع وصُرعت، فاقتحم أبو طلحة عن راحلته فأتى النبي صلى الله عليه وسلم فقال يا نبي الله هل ضرك شيء؟ قال: لا، عليك بالمرأة فألقى أبو طلحة ثوبه ونبذ الثوب عليها فقامت فشدها على راحلته فركبت وركب النبي صلى الله عليه وسلم.

وقالت عائشة عنها حسبك من صفية إنها قصيرة فغضب الرسول صلى الله عليه وسلم وآله وسلم وقال لها قد قلت كلمة لو مزجت بماء البحر لمزجته، واعتبر ذلك من الغيبة ونهى عائشة عن مثل هذا القول.

وكان النبي معتكفاً في المسجد ذات ليلة في رمضان فجاءت إليه صفية فأخذ يحدثها ويسامرها ثم رجع بها إلى منزلها فرآه رجلان من الأنصار فأسرعا المشي فصاح بهما النبي صلى الله عليه وسلم: على رسلكما إنها صفية!! فقالا: يا سبحان الله (أي كيف نتهمك) فقال لهما: إن الشيطان يجري في ابن آدم مجرى الدم فخشيت أن يلقي الشيطان في روعكما سوءاً فخشيت عليكما من ذلك (أو كما قال).

هذه هي صفية بنت ألد أعداء النبي وأشدهم حرباً له حُيي بن أخطب تتحول مع هذا النبي الكريم إلى تلك القمة السامقة فتصبح إحدى أمهات

المؤمنين وزوجة لخير الخلق أجمعين. فما أكرمه من خلق عظيم. وصدق الله العظيم حيث يقول: **﴿وإنك لعلى خلق عظيم﴾**. وأخرج ابن سعد ورجال ثقات أن صفية قالت لرسول الله صلى الله عليه وسلم في مرضه الذي توفي فيه: والله يا نبي الله لوددت أن الذي بك بي، فغمزها أزواجه فأبصرهن فقال: «مضمضن قلن: من أي شيء؟ قال: من تغامزكن بها، والله إنها لصادقة» فأي مكرمة لها حتى يحلف الرسول صلى الله عليه وسلم بأنها صادقة في مودته ومحبته. ثم إنها كانت ممن دافع عن عثمان في الفتنة وكانت تنقل له الماء والطعام، فرضي الله عنها وأعلى مقامها مع زوجات النبي في الفردوس الأعلى.



مارية القبطية

وأهدى المقوقس للنبي صلى الله عليه وسلم مارية القبطية فأسلمت تحت يده وأنجبت له ابنه إبراهيم الذي توفي صغيراً وحزن النبي لوفاته حزناً شديداً إلا أنه صبر وقال «إنا لفراقك يا إبراهيم لمحزونون، وإن القلب ليحزن والعين لتدمع ولا نقول إلا ما يرضي الرب» ولما مات إبراهيم كسفت الشمس فقال الناس: كسفت الشمس لموت إبراهيم فقام النبي الكريم صلى الله عليه وسلم خطيباً فقال: «إن الشمس والقمر آيتان من آيات الله لا ينكسفان لموت أحد أو حياته، فإذا رأيتم ذلك فاهرعوا إلى الصلاة».

ولو كان غير محمد صلى الله عليه وسلم لاستفاد من تلك المناسبة أو على أقل تقدير لسكت وترك الناس يخوضون فيما يريدون أن يخوضوا فيه. ولكنه صلى الله عليه وسلم أبى عليهم ذلك، وأزال عنهم تلك الغشاوة التي تصيب الناس جميعاً في المحن وخاصة إذا صاحبتها ظواهر طبيعية خارقة للعادة. فأعادهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الجادة،

وأزال من قلوبهم وتفكيرهم كل تفكير غير عقلاني يؤدي إلى التفكير الخرافي والعجائبي والأسطوري.

تزوج الصحابة من الكتابيات

لقد أباح الله سبحانه وتعالى نكاح الكتابيات كما تقدم معنا، وتزوج عثمان رضي الله عنه بعد أن ماتت تحته بنتي النبي محمد صلى الله عليه وسلم (رقية وأم كلثوم)، نائلة بنت الفرافصة الكلبية، وكانت نصرانية فأسلمت بعد زواجها. وكانت خير زوجة لعثمان رضي الله عنه، وكانت تحذره من مروان بن الحكم الذي وصفه رسول الله بأنه الوزغ بن الوزغ والذي نفى والده من المدينة لأنه كان يهزأ برسول الله صلى الله عليه وسلم ويقلده في المشي متكفياً على باب الهزء والسخرية.

وأسلمت نائلة عند عثمان وكانت عاقلة حكيمة مخلصة لعثمان قطعت أصابعها وهي تدافع عن عثمان عندما هجم عليه الثوار البغاة. وبعد وفاة عثمان أرسل معاوية يخطبها فرفضت فكرر خطبتها فنزعت ثنيتها وأرسلتها له قائلة: لا يرى مني أحد بعد عثمان شيئاً فكفّ عنها معاوية.

وتزوج طلحة بن عبيدالله نصرانية، وتزوج حذيفة بن اليمان يهودية فكتب إليه عمر رضي الله عنه: خلِّ سبيلها، فكتب إليه: أتزعم أنها حرام؟ فرد عليه قائلاً: لا أزعم أنها حرام ولكني أخاف أن تتعاطوا المومسات منهن[6].

والإباحة إنما هي للعفيفات المحصنات من أهل الكتاب كما تقدم.

وجاء في البحر المحيط: «وتزوج عثمان بن عفان رضي الله عنه نائلة بنت الفرافصة الكلبية على نسائه، وتزوج طلحة بن عبيدالله يهودية من الشام وتزوج حذيفة يهودية».

والنكاح يوجب الود. وكره عمر رضي الله عنه ذلك الزواج لما كثر بين الصحابة وكان عبدالله بن عمر يتلو قوله تعالى **﴿ولا تنكحوا المشركات حتى يؤمن﴾** [البقرة 221] ويقول لا أعلم شركاً أعظم من أن تقول إن عيسى ربها.

ولكن هذا الرأي لم يقرُّه عليه الصحابة فهو رأي خاص له واجتهاد منه.

وقد رأى علي رضي الله عنه أن نساء تغلب النصرانيات لا يحلّن لأن تغلب لا تعرف من النصرانية سوى شرب الخمر.. وخالفه في ذلك كثير من الصحابة. وأما بقية النصارى سواء كانوا من نصارى العرب، أو الروم، أو غيرهم، فإنه يجوز أكل طعامهم ونكاح نسائهم، محصنات غير مسافحات، ولا متخذات أخدان[7]، كما تقدم معنا.

وكانت والدة خالد بن عبدالله القسري القائد الأموي (أي في العصر الأموي) نصرانية وكان شجاعاً شاعراً كريماً وباراً بوالدته إلا أن برّه بها بلغ به أن يبني لها أكبر كنيسة في العراق فتعرض له بعض الشعراء ولامه على ذلك.

وجاء في ترجمة خالد بن عبدالله القسري في دائرة المعارف الإسلامية (ج 8/200) أن أمه نصرانية وأما هو فمن بطن من بطون بجيلة، واستعمله الخليفة أميراً على مكة عام 89هـ في حياة الوليد بن عبدالملك فلما استخلف سليمان بن عبدالملك سنة 96هـ صرفه عن الإمرة، ولما تولى هشام بن عبدالملك ولاه العراق بأسره محل عمر بن هبيرة. وجعل خالد مقرَّه في واسط، ونهض بالعراق من الناحية الاقتصادية، واحتفل بالزراعة، واستصلح العديد من الأراضي وأمَّن البلاد والعباد، وقضى على الفتن ولكنه اتُّهم بممالأة اليمانية والانصراف عن القيسية، وكان التعصب القبلي على أشده في العصر الأموي، واتُّهم عندما شيَّد لأمه كنيسة فخمة

كبيرة بالكوفة، وأباح لليهود والنصارى بناء المزيد من المعابد والكنائس.. وكان العهد ألا تبنى لهم كنائس جديدة، بل تجدد القديمة فقط. واستعمل اليهود والنصارى والزرادشتية في رجال الحكومة في العراق، فلما كثر الكلام على خالد عند هشام بن عبدالملك الخليفة صرفه عن منصبه عام 120هـ، واستعمل مكانه يوسف بن عمر الثقفي والي اليمن (وكان من أتباع الحجاج)، فقبض على خالد وسجنه 18 شهراً متهماً إياه باختلاس مال الدولة، ثم أفرج عنه واستقرَّ به المقام في دمشق، فلما تولى الوليد الثاني سعى يوسف بن عمر لاعتقال خالد فاعتقله ونقله إلى الكوفة وعذَّبه إلى أن مات عام 125هـ وقيل عام 126هـ.

التداوي عند الكافر

لقد كان معظم أطباء البلاط والدولة في العصر الأموي والعصر العباسي وفي الدولة الأيوبية والسلجوقية والمماليك والفاطمية إلى الدولة العثمانية من اليهود، أو النصارى، أو الصابئة، وكان بعضهم من الهنادكة. وكانت المستشفيات في البلاد الإسلامية تضم أطباء من مختلف الملل من الصابئة واليهود والنصارى والمسلمين يعملون بروح المودة والتعاون مع وجود التنافس المعهود بين كل أصحاب صنعة. ولم يكن ذلك التنافس والمماحكات التي قد تحدث، بسبب اختلاف الأديان، بل بسبب اختلاف الشخصيات.. وذلك لم يؤثر قط على عملهم كفريق طبي.

وكان علماء الإسلام ينعون على المسلمين تركهم الطب واهتمامهم بالفقه والعلوم الأخرى وأول من فعل ذلك الإمام الشافعي وكان يقول لولا اشتغاله بالفقه وحاجة الأمة له، لاشتغل بالطب ومن أقواله المشهورة: «العلم علمان علم الأديان (وهو الفقه) وعلم الأبدان (وهو الطب)».

وقال الإمام الغزالي في إحياء علوم الدين (ج 1/21) «فكم من

بلدة ليس فيها طبيب إلا من أهل الذمة، ولا يجوز قبول شهادتهم فيما يتعلق بالأطباء من أحكام الفقه (مثل ترك الصوم أو الدواء المعجون به الخمر... إلخ) ثم لا نرى أحداً يشتغل به، ويتهاترون (أي يقبلون بشدة) على علم الفقه لاسيما الخلافيات والجدليات. والبلد مشحون من الفقهاء بمن يشتغل بالفتوى والجواب عن الوقائع» وانتقد ذلك انتقاداً شديداً. واعتبر علم الطب من فروض الكفايات وأن الأمة تأثم بعدم وجود العدد الكافي من الأطباء من المسلمين.

وقد شارك الغزالي هذا النكير محمد بن محمد بن أحمد القرشي المعروف باسم ابن الأخوة القرشي في كتابه «معالم القربة في أحكام الحسبة» حيث قال: «الطب من فروض الكفاية، ولا قائم به من المسلمين. وكم من بلد ليس فيه طبيب إلا من أهل الذمة ولا يجوز قبول شهادتهم فيما يتعلق بالطب من أحكام (الدين)، ولا نرى أحداً يشتغل به. ويتهافتون على علم الفقه، والبلد مشحون من الفقهاء، فكيف يرخّص الدين في الاشتغال بفرض كفاية قد قام به جماعة وإهمال ما لا قائم به»[8].

والواقع أن المسلمين كانوا في منتهى التسامح مع غير المسلمين بشرط أن لا يظهروا العداء للإسلام والمسلمين، على عكس ما يفعله اليهود والنصارى عندما تكون لهم الشوكة فلا يرى المسلمون منهم إلا الذبح. حدث ذلك في الماضي في الحروب الصليبية والأندلس ويحدث إلى اليوم في فلسطين وأفغانستان والبوسنة والهرسك والعراق وكوسوفو.

عبدالله بن أريقط المشرك دليل رسول الله صلى الله عليه وسلم في الهجرة

وقد استأجر رسول الله صلى الله عليه وسلم عبدالله بن أريقط من بني الديل ليكون دليله في الهجرة من مكة إلى المدينة وكان ابن أريقط

مشركاً على دين قريش. ورغم أن قرار الهجرة أمر خطير إلا أن النبي صلى الله عليه وسلم وثق فيه وجعله دليله. أخرج البخاري في صحيحه (ج 76/5) عن عائشة رضي الله عنها قالت: «استأجر رسول الله صلى الله عليه وسلم وأبو بكر، رجلاً من بني الديل، هادياً خريتاً (أي ماهراً حاذقاً) وهو على دين كفار قريش فدفعا إليه راحلتيهما، وواعداه غار ثور بعد ثلاث ليال». وذكر ذلك أيضاً ابن إسحاق في السيرة قال: «استأجر رسول الله صلى الله عليه وسلم عبدالله بن أريقط، رجلاً من بني الديل، وكان مشركاً يدلهما على الطريق فكانتا (أي الراحلتين) عنده يرعاهما لميعادهما»[9].

قال ابن القيم في بدائع الفوائد: «في استئجار النبي صلى الله عليه وسلم عبدالله بن أريقط هادياً في وقت الهجرة، وهو كافر دليل على جواز الرجوع إلى الكافر في الطب والأدوية والحساب والعيوب ونحوها، ما لم يكن ولاية تتضمن عدالة. ولا يلزم من كونه كافراً ألا يوثق به في شيء أصلاً، فإنه لا شيء أخطر من الدلالة في الطريق، ولاسيما في مثل طريق الهجرة»[10].

وقال ابن مفلح في كتاب الآداب الشرعية:[11] «**قال الشيخ تقي الدين (ابن تيمية)**: إذا كان اليهودي أو النصراني خبيراً بالطب، ثقة عند الإنسان جاز له أن يستطبَّه كما يجوز له أن يودعه المال وأن يعامله. قال تعالى **﴿ومن أهل الكتاب من إن تأمنه بقنطار يؤده إليك ومنهم من إن تأمنه بدينار لا يؤده إليك﴾**»[12].

ثم ذكر أن قبيلة خزاعة كانت عيبة نصح (أي موضع سر) النبي صلى الله عليه وسلم مسلمهم وكافرهم.. وأن النبي أمر سعد بن أبي وقاص أن يستطب عند الحارث بن كلدة وكان مشركاً، وأن المداواة عند الكافر أو معاملته مالياً جائزة وخاصة عند عدم توفر الطبيب المسلم أو أن الطبيب الكافر أمهر في طبه من المسلم.

الحارث بن كلدة الثقفي:

والحارث بن كلدة الثقفي من الطائف درس الطب في جنديسابور، المدرسة الطبية المشهورة في فارس، وعاش في الجاهلية وأدرك الإسلام واشتهر بالطب واختُلف في إسلامه فذكر ابن عبدالبر في الاستيعاب في معرفة الأصحاب (ج 283/1) أنه مات مشركاً، بينما زعم ابن أبي أصيبعة أنه عاش وأسلم، ومنهم من قال مات في زمن عمر ومنهم من قال بل عاش حتى زمن معاوية[13].

والخلاصة: أن الحارث بن كلدة داوى سعد بن أبي وقاص بأمر النبي صلى الله عليه وسلم وكان آنذاك مشركاً[14]. وقد أخرج أبو داود في سننه عن سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه قال: «مرضت مرضاً فأتاني رسول الله صلى الله عليه وسلم يعودني فوضع يده بين ثديي حتى وجدت بردها على فؤادي. وقال: «إنك رجل مفؤود ائت الحارث بن كلدة أخا ثقيف، فإنه رجل يتطبب فليأخذ سبع تمرات من عجوة المدينة فليجأهن بنواهن ثم ليلدك بهن»[15]. والحديث فيه ضعف في سنده. وقد أفاض في ذكره وشرحه كل من كتب في الطب النبوي مثل ابن القيم وعبدالملك بن حبيب الأندلسي والموفق عبداللطيف البغدادي والذهبي والكحال ابن طرخان والسيوطي في المنهج السوي والمنهل الروي في الطب النبوي.

زوجة عبدالله بن مسعود يرقيها يهودي وعائشة ترقيها يهودية

وقد روى أبو داود في سننه عن زينب زوجة عبدالله بن مسعود أنها كانت تختلف إلى فلان اليهودي فيرقيني (فقد كانت عينها تقذف بالرمص والوسخ) فإذا رقاني سكنت[16].

وأخرج الإمام مالك في الموطأ[17] والبيهقي في سننه[18] عن عمرة

بنت عبدالرحمن رضي الله عنها أن أبا بكر دخل على عائشة وهي تشتكي ويهودية ترقيها فقال أبو بكر: أرقيها بكتاب الله وقد سئل الشافعي: أيرقي أهلُ الكتاب المسلمين؟ قال: نعم إذا رقوا بما يعرف من ذكر الله.

وكان عروة بن الزبير يقول لخالته عائشة رضي الله عنها: يا أمتاه لا أعجب من فقهك، أقول زوجة رسول الله وابنة أبي بكر، ولا أعجب من علمك بالشعر وأيام العرب أقول ابنة أبي بكر، ولكن أعجب من علمك بالطب كيف هو؟ ومن أين هو؟ فضربته على منكبه وقالت: أي عُرَيّة (تصغير عروة) إن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يسقم عند آخر عمره، فكانت تقدم عليه وفود العرب من كل وجه فتنعت له الأنعات، وكنت أعالجها له، فمن ثَمَّ. وفي رواية «كانت أطباء العرب والعجم يبعثون له فتعلمت ذلك» أخرجه الإمام أحمد في سنده والهيثمي في مجمع الزوائد والبزار والطبراني في الأوسط والكبير.

والشاهد أن أطباء العرب والعجم والبعوث كان فيهم المسلم والكافر، فلم يمنع التداوي عند الكافر والاستفادة من وصفاته الطبية (النعوت).

ذكر بعض الأطباء من أهل الذمة في العهود الإسلامية

لقد وضعت كتاباً بعنوان مداواة الرجل للمرأة ومداواة الكافر للمسلم[19] وفيه فصول عن الأطباء من أهل الذمة من العهد النبوي إلى العهد الأيوبي. وقد نقلت معظم ما جاء فيه من كتاب ابن أبي أصيبعة: «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» وكان هو طبيباً مشهوراً في العهد الأيوبي. وسنوجز هاهنا بعض ما جاء فيه:

الأطباء من غير المسلمين في العهد النبوي والراشدي:

(1) **الحارث بن كلدة الثقفي** الذي اشتهر بالطب وتعلمه في جنديسابور

وهو أشهر أطباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام. وقد تقدم الكلام عنه وأمر النبي صلى الله عليه وسلم لسعد بن أبي وقاص بأن يذهب إليه ليداويه (سنن أبي داود والإصابة لابن حجر).

(2) **اليهودية التي رقت عائشة رضي الله عنها** وقول أبي بكر لها ارقيها بكتاب الله. وذلك في خلافة أبي بكر رضي الله عنه (رواه مالك في الموطأ والبيهقي في سننه).

(3) **اليهودية التي رقت زينب** زوجة عبدالله بن مسعود (رواه أبو داود وابن ماجه).

(4) أرسل معاوية بن أبي سفيان عندما كان والياً على الشام في زمن عثمان رضي الله عنه طبيباً نصرانياً من الشام ليداوي عثمان من مرض أصابه (ذكر ذلك فقيه الأندلس عبدالملك بن حبيب الألبيري في كتابه الطب النبوي).

(5) **أطباء معاوية بن أبي سفيان في خلافته: وكان له طبيبان نصرانيان** فأما **الأول فهو ابن أثال** وكان خبيراً بالسموم والأدوية المركبة والمفردة. واتهم ابن أثال بصنع السم للحسن بن علي والأشتر النخعي وعبدالرحمن بن خالد بن الوليد وانتقم خالد بن المهاجر بن خالد بن الوليد لعمه، ورحل من مكة إلى الشام فاغتال ابن أثال انتقاماً لمقتل عبدالرحمن بن خالد الذي كان أهل الشام يميلون إليه، وبالتالي يشكل عقبة كأداء في مشروع ولاية العهد ليزيد بن معاوية. وأمر معاوية بحبس خالد بن المهاجر وألزم بني مخزوم دية بن أثال اثنى عشر ألف درهم، أخذ منها لنفسه ستة آلاف. وقد فصلنا في كتابنا مداواة الرجل للمرأة ومداواة الكافر المسلم في قصة سم هؤلاء الثلاثة فيلرجع إليه من أراد التفصيل.

وأما الطبيب الثاني **فكان أبا الحكم الدمشقي** وكان عالماً بأنواع

العلاج والأدوية والطب ولم يكن يتعاطى السموم ولا يرضى بذلك. وعُمِّرَ طويلاً حتى جاوز المائة وقد استطبه معاوية بن أبي سفيان ثم يزيد بن معاوية ثم عبدالملك بن مروان ومات في عهد الوليد.

(6) **أطباء في الدولة الأموية غير من سبق: وهم الحكم الدمشقي وهو ابن أبي الحكم** المتقدم ذكره ثم **حفيده عيسى بن الحكم** وقد اشتهر الأخير هذا باسم مسيح لبراعته في المداواة. وكل واحد من أسرة أبي الحكم هؤلاء، كان معمراً جاوز المائة. ولذا طال العهد بالحفيد عيسى بن الحكم حتى استمر إلى عهد هارون الرشيد بن المهدي بن المنصور العباسي وقد داوى أم ولد الرشيد.

ومنهم **تياذوق** الذي كان طبيباً خاصاً للحجاج بن يوسف الثقفي وكان الحجاج يقرّبه ويعتمد عليه في الطب. **ومنهم عبدالملك بن أبجر الكناني** كان نصرانياً مقيماً في الإسكندرية وكان طبيباً لعمر بن عبدالعزيز عندما كان والده عبدالعزيز بن مروان والياً على مصر واستطاع عمر بن عبدالعزيز أن يقنعه بالإسلام فأسلم وحسن إسلامه ووضع كتباً في الرد على افتراءات اليهود والنصارى وأبان زيف نحلتهم وتحريفهم للتوراة والإنجيل وأوضح ما جاء في كتبهم من البشارة ووصف النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

ولما وصلت الخلافة إلى عمر بن عبدالعزيز رضوان الله عليه استدعى عبدالملك بن أبجر وصار إليه تدريس الطب في أنطاكية وحرّان.

ومنهم **فرات بن شحناثا اليهودي** وهو من أبرز تلاميذ تياذوق وخدم مثله الحجاج بن يوسف الثقفي بالطب، وعاش حتى خلافة أبي جعفر المنصور العباسي وعمل طبيباً للأمير العباسي عيسى بن موسى. وكان عيسى يعتمد عليه في الطب وجعله محل مشورته وثقته وكان الأمير عيسى والياً على الكوفة وولياً للعهد ولكن المنصور استطاع إبعاده وجعل الولاية لابنه المهدي.

ومنهم **ماسرجون البصري** يهودي من أصل فارسي، درس الطب في جنديسابور واستوطن البصرة أيام بني مروان. وترجم كناش أهرن بن أعين للعربية وطال عمره حتى أدرك بني العباس.

الأطباء في العهد العباسي من أهل الذمة

بالإضافة إلى ما تقدم من أطباء، عاشوا في العهدين الأموي والعباسي هناك عدد كبير من الأطباء في العصور العباسية أشهرهم **عائلة بختيشوع** وهي عائلة اشتهرت بالطب وكان لها حظوة كبيرة لدى الخلفاء العباسيين. وبخت تعني عبد ويشوع أي يسوع والمقصود بذلك عيسى عليه السلام. وأول هذه العائلة في الظهور هو **جورجيوس بن جبرائيل بن بختيشوع** الذي استدعاه المنصور من جنديسابور حيث كان رئيساً لمستشفاها، وكان داوى المنصور من مرض أصاب معدته سنة 148هـ/765م فأعجب به المنصور وجعله طبيباً له ولأسرته.

وكان الخليفة المنصور العباسي الجبار يزور جورجيوس ماشياً عندما مرض هذا الأخير، ويعظّم أمره. وقال له ذات مرة: «يا جورجس اتق الله وأسلم وأنا أضمن لك الجنة» فقال جورجس «أنا على دين آبائي أموت. وحيث كان آبائي أحب أن أكون إما في الجنة أو في جهنم، يا أمير المؤمن». فضحك الخليفة وأذن له بالسفر إلى جنديسابور وأعطاه عشرة آلاف دينار ذهباً. هذا مع أن المنصور العباسي كان يسمى أبا الدوانيق (الدوانيق هي العملة النحاسية الرخيصة التي لا قيمة لها) لشدة بخله وحرصه حيث كان يؤسس دولة، ويبني مدينة بغداد، فكان محتاجاً لكل درهم ودينار. ورغم ذلك يعطي جورجيوس عشرة آلاف دينار ذهباً!!

بختيشوع بن جورجس: خلف والده في رياسة الطب في جنديسابور،

واستقدمه هارون الرشيد فصار طبيبه وبلغ لديه الحظوة العظمى والمكانة السامقة وجمع الأموال والضياع.

وتولى بعده ابنه **جبرائيل بن بختيشوع** والتحق بخدمة الرشيد حتى صار كبير الأطباء وبلغ من المكانة ما لم يبلغه غيره. وجمع جبرائيل بن بختيشوع ثروة طائلة من الرشيد والبرامكة ثم المأمون بعد وفاة الرشيد. وكانت له المكانة العظمى عند الرشيد بعد أن احتال لمداواة محظية من محظيات هارون الرشيد حتى بلغ السفه بخليفة المسلمين أن يقول: «من كانت له حاجة إليّ فليخاطب بها جبرائيل لأني سأفعل كل ما يسألني فيه ويطلب مني» فكان الوزراء والقواد ورجال الدولة يقصدون جبرائيل في مطالبهم من الرشيد ويجزلون له العطاء. وهذا أمر خطير خطير قد حذر منه الفقهاء، وأن لا يكون لهؤلاء الأطباء وأضرابهم من أهل الذمة تلك المكانة السامقة لدى الخلفاء حتى يتحكموا في شؤون الدولة وأمر المسلمين.

ولما مرض المأمون بعد أن دخل بغداد سنة 205هـ وقضى على أخيه الأمين مرض فعالجه الأطباء ففشلوا ثم عالجه جبرائيل فبرأ في ثلاثة أيام فسُرَّ المأمون وأمر له بألف ألف (مليون) درهم فضة، وألف كُرٍّ من الحنطة (الكر = 60 قفيزاً = 119,5 كيلوجراماً)، وصار كل من يتقلد عملاً لا يخرج إلى عمله إلا بعد أن يلقى جبرائيل ويكرمه.

وكان موكب جبرائيل هذا يشبه موكب الخليفة في عظمته وأبهته، وعند موته ترك دوراً وبساتين بسبعين مليون درهم، وأراضي زراعية باثنى عشر مليوناً وآلات بثمانية ملايين وجواهر بخمسين مليون درهم، عدا ما تركه من عشرات الملايين من الدراهم.

فأي سفه بلغ بهؤلاء الخلفاء والكبراء في الدولة الإسلامية حتى يعطوا هؤلاء الأطباء من أهل الذمة كل هذه الأموال وكل هذه المكانة

السامقة حتى إن هارون الرشيد قال لجبرائيل بعد أن عاد من الحج: دعوت الله لك، والله في الموقف دعاء كثيراً». ثم التفت إلى بني هاشم فقال: عسى أنكرتم قولي هذا فقالوا: يا سيدنا ذمي!! فقال الرشيد: نعم، ولكن صلاح بدني وقوامه به، وصلاح المسلمين بي فصلاحهم بصلاحه وبقائه!! فقالوا: صدقت يا أمير المؤمنين!!

فأي سفه وأي استبداد في هذا النظام الفاسد الذي جعل الخلافة الإسلامية الراشدة تتحول إلى ملك عضوض وإلى ملك جبري حتى يقول لهم مثل ما قال فرعون (ما أريكم إلا ما أرى وما أهديكم إلا سبيل الرشاد). والغريب حقاً أن فرعون وجد من يرد عليه في قصة مؤمن آل فرعون. أما هارون الرشيد وأضرابه فمن يجرؤ على الرد عليه بل الكل يقولون صدقت يا سيدنا. ولو أنفق مال الدولة كله على سفاهاته وعلى بختيشوع وأضرابه، حتى يبلغ أن يدعو الله له بطول البقاء، لأن بقاء بختيشوع فيه صلاح لبدن الخليفة، وصلاح بدن الخليفة، صلاح للأمة، فعلى الأمة جمعاء أن تدعو لجبرائيل بن بختيشوع!!

ولما مات جبرائيل ورث مكانته **ابنه بختيشوع بن جبرائيل** وصار طبيباً للمأمون ثم المعتصم ثم المتوكل. وبلغ في زمن هذا الأخير مكانة عالية حتى قال ابن أصيبعة «بلغ من عظم المنزلة والحال وكثرة المال ما لم يبلغه أحد من سائر الأطباء الذين كانوا في عصره. وكان يضاهي الخليفة المتوكل في اللباس والفرش» وكان موكبه لا يقل أبداً عن موكب الخليفة في البهاء وكثرة الخدم والحشم والراكبين والماشين بين يديه.

ثم ظهر من آل بختيشوع **جبرائيل بن عبيدالله بن بختيشوع** وكان مناظراً لليهود منافحاً عن عقيدته النصرانية. وكان أثيراً عند ملك الديلم خسروشاه، وعند أمير الموصل حسام الدولة، وعند أمير ميافارقين. وكلهم كان يبالغ في إكرامه. ثم تولى **ابنه عبيدالله بن جبرائيل** الطب بميافارقين.

وكان معاصراً لابن بطلان ويجتمع به ويأنس إليه وله كتب كثيرة في الطب.

ثم ظهر **يوحنا بن بختيشوع** الذي كان طبيباً للخليفة العباسي الموفق بالله (طلحة) بن جعفر المتوكل. وكان الموفق يحبه كثيراً ويدعوه بمفرج كربي، وكان إذا جلس للشراب يجلس يوحنا يمينه ويجعله أخص ندمائه. وقال مرة لوزيره صاعد عندما اشتكاه يوحنا إلى الخليفة: «أنت تعلم يا صاعد أنه ليس لي في هذه الدنيا من أستريح إليه، وأعلم ما في سويداء قلبي، وهو مُفرِّج كربي غير يوحنا. وأنت دائب الحيلة على تنغيص عيشي بشغل قلبه عن خدمته» فذهب الوزير صاعد عن فوره، واسترضى يوحنا، وكتب له جميع الضياع التي يدّعيها.

ثم تولى بختيشوع **بن يوحنا** مكانة والده لدى المقتدر بالله العباسي ثم صار طبيباً خاصاً للراضي بن المقتدر عندما تولى الخلافة.. وكانت له المكانة السامقة لديهما.

وهكذا نجد عائلة بختيشوع تسيطر على مقادير الأمور في الدولة العباسية منذ زمن المنصور وحتى زمن الراضي بن المقتدر، حتى أن الخليفة يدعو بالصحة وطول العمر لبختيشوع في عرفات ويكثر الدعاء له، ويأتي خليفة آخر فلا يجد في الدنيا من يستريح إليه ويفرّج كربه غير يوحنا. فما أبأس هذه الأمة التي ألقت بقيادها إلى خلفائها وحكامها الذين ألقوا قيادهم إلى هؤلاء الكفرة من أهل الكتاب واتخذوهم بطانة والله سبحانه وتعالى يقول **﴿يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا بطانة من دونكم لا يألونكم خبالاً، ودّوا ما عنتم قد بدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم أكبر قد بيّنا لكم الآيات إن كنتم تعقلون. ها أنتم أولاء تحبونهم ولا يحبونكم وتؤمنون بالكتاب كله﴾** [آل عمران 118، 119]. وقال تعالى **﴿يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى أولياء بعضهم أولياء بعض. ومن يتولهم منكم فإنه منهم إن الله لا يهدي القوم الظالمين﴾**

[المائدة 52]. ويقول تعالى ﴿**يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا الذين اتخذوا دينكم هزواً ولعباً من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم والكفار أولياء واتقوا الله إن كنتم مؤمنين**﴾ [المائدة 57].

وهؤلاء أظهروا المودة وأبطنوا العداوة وجعلوا لهم المكانة السامقة لدى الخلفاء والحكام والأمراء فاستبدوا بأمور المسلمين كما سنرى. وذلك من غفالة المسلمين وحكامهم.. والإسلام يدعو إلى العدل والنصفة وحسن المعاملة ولكنه لا يدعو إلى أن نجعلهم بطانة وأن يتحكموا في أمور المسلمين. وأما هم حين يحكمون المسلمين فيعاملونهم بأقسى أنواع المعاملة والبطش وإن كانوا من نفس قوميتهم وجنسهم كما هو مشاهد في البوسنة والهرسك وكوسوفو وفي صربيا وجميع دول أوروبا الشرقية والغربية. ولا يسمح للمسلم بأن يصل إلى منصب رفيع في الدولة. ورغم كثرة المسلمين في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة وغيرها من بلاد النصارى فلم نسمع عن مسلم صار رئيساً للدولة أو حتى وزيراً في هذه الدولة. بل من النادر جداً أن يصل إلى منصب عضو في البرلمان أو الكونجرس.. ولم يقع قط عندهم أن يكون للمسلم شأن ذو بال في مجتمعهم. بل إن محمد فايد المصري الأصل والذي يعيش في بريطانيا منذ عقود وله أموال كبيرة عندهم ويملك متجر «هارولدز» لم يرضوا حتى أن يعطوه الجنسية البريطانية حتى لا تكون له حقوق مع وجود ثروة كبيرة له.. ولو كان يهودياً لحصل على الجنسية البريطانية في خلال أشهر معدودة، ولأمكنه احتلال مناصب هامة في الدولة. هذا مع أن المذكور وأولاده غير ملتزمين بالتعاليم الدينية وابنه كان عشيقاً للأميرة ديانا قبل موتها.

عائلة ماسويه

والعائلة الثانية المشهورة في مجال الطب بعد عائلة بختيشوع هي عائلة ماسويه وكلا العائلتين من السريان النصارى.

وكان مؤسس الأسرة **ماسويه الخوري** أمياً من خوزستان والتحق بمستشفى جنديسابور يدقُّ العقاقير في صيدليتها تحت إشراف جبرائيل بن بختيشوع فتعلم من هناك الطب واشتكى خادم الفضل بن الربيع (الوزير) من وجع في عينيه فلم ينفعه جبرائيل بن بختيشوع فذهب إلى ماسويه فداواه فبرأ ومن ثم أدخله على الفضل بن الربيع فداواه بعد أن فشل جبرائيل فصار طبيبه. ثم أدخله الفضل على هارون الرشيد عندما رمدت عينه فبرأ على يديه. فكان له من الرشيد عشرة آلاف درهم شهرياً ومائة ألف درهم معونة سنوية سوى الهبات والعطايا.

ثم ظهر **يوحنا بن ماسويه** وتعلم الطب من أبيه ومن جبرائيل وكان أثيراً عند الواثق العباسي فشرب يوماً في مجلس الواثق شراباً غير صاف ولا لذيذ (وهذا من عادة السُقاة إذا قصّر في برِّهم والإحسان إليهم). فلما شرب يوحنا القدح الأول قال: «يا أمير المؤمنين. أما المذاقات فقد عرفتها واعتدتها. ومذاقة هذا الشراب خارجة عن طبع المذاقات كلها» فغضب الواثق وقال: «يسقون أطبائي وفي مجلسي مثل هذا الشراب» فأمر ليوحنا في الحال ترضية بمائة ألف درهم!! وأمر الخادم بأن يحمل إليه المال في الحال. فلما كان العصر سأل الخادم: هل حملتم المال إلى يوحنا ؟ فقيل: لم يحمل بعد. فقال احمل إليه مائتا ألف، فلما صلّوا العشاء تبيّن للواثق أنهم لم يحملوا المال بعد فأمر بحمل ثلاثمائة ألف درهم الساعة. فقال الخادم لخازن بيت المال: احملوا مال يوحنا الآن وإلا لم يبق في بيت المال شيئاً، فحمل إليه ثلاثمائة ألف درهم فضة ترضية لكأس من الخمر رديئة!!

واشتهر يوحنا بترجمة الكتب اليونانية إلى العربية وتولى رئاسة بيت الحكمة للمأمون سنة 225هـ/830م. وخدم يوحنا الرشيد والأمين والمأمون والمعتصم والواثق والمتوكل.

ومن هؤلاء الأطباء **عيسى المعروف بأبي قريش النصراني**. وكان

صيدلانياً فوجهت له الخيزران (جارية المهدي ثم أعتقها وتزوجها وكانت لها الحظوة الكبرى لديه) ببولها فلما رآه قال للجارية: هذا ماء امرأة حبلى بغلام. وحملت الخيزران وولدت موسى الهادي فعظمت مكانته لديها ثم امتحنه المهدي فوجه إليه مع الجارية بول الخيزران وهي حامل فقال: هذا ماء ابنتي أم موسى (يقصد الخيزران) وهي حبلى بغلام آخر.

ولا شك أن هذا الأفّاق كان يستعلم من الجارية، ويعطيها على ذلك مالاً، ويزعم أنه يعرف من البول إن كانت حاملاً بغلام أم جارية. ومن حظه أن تكون حاملاً بغلام فيكسب من ذلك ثقة الخيزران وزوجها الخليفة المهدي العباسي. ومن وراء ذلك ألف ألف درهم والضياع والهدايا!!

ومن هؤلاء الأطباء العباديون (بفتح العين وتخفيف الباء) وهم قوم من نصارى العرب بالحيرة ظهر منهم **حنين بن إسحاق العبادي** أحد أشهر المترجمين في العصر العباسي وكان حنين بن إسحاق لسناً بارعاً شاعراً وكان شيخه في العربية الخليل بن أحمد الفراهيدي. وتعلم الطب من يوحنا بن ماسويه، ثم جبرائيل بن بختيشوع. وكان حنين يجيد اليونانية والسريانية والعربية إجادة تامة.

وسافر حنين بتشجيع من المأمون إلى أقصى بلاد الروم طلباً للكتب اليونانية، وعظمت مكانته لدى المأمون الذي كان يعطي حنيناً من الذهب وزن ما ينقله من الكتب إلى العربية. لذا كان حنين يأمر كتبته بتوسيع ما بين السطور والكتابة بخط واسع، استخدم الكاغد الشخين حتى يزداد الوزن وتزداد كمية الذهب.

وكان حنين ماهراً في طب العيون وله كتاب «العشر مقالات في العين» وهو أشهر كتبه وله «المسائل في الطب» وضعه على هيئة سؤال وجواب. وكان الأطباء لا يسمح لهم بممارسة مهنة الطب قبل أن يمتحنوا في هذا الكتاب لأنه جمع مسائل الطب على هيئة سؤال وجواب وبصورة

فئة مختصرة. ولا يسمح لأحد بممارسة الكحالة (طب العيون) قبل أن يمتحن في طبقات العين وكتاب «العشر مقالات في العين» لحنين بن إسحاق.

وله مؤلفات وكتب مترجمة تربو على المائة منها كتاب في «تركيب العين» وكتاب «الأدوية المفردة» وكتاب «العين» غير العشر مقالات.

الصابئة

وهم قوم من اليهود آمنوا بيحيى عليه السلام (يوحنا المعمدان) يكثرون الاغتسال والتطهر وكلمة صابئة الآرامية تدل على **التطهر والتعمد**، ويؤمنون بتأثير الكواكب. وقد ورد ذكرهم في القرآن **﴿إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئون والنصارى من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾** [المائدة 69] ومثلها في سورة البقرة الآية 62.

وقال إسحاق بن راهويه والسدي والضحاك وأبو حنيفة النعمان: الصابئة فرقة من أهل الكتاب يقرؤون الزبور ولا بأس بذبائحهم ومناكحتهم (وهو قول أبي حنيفة وإسحاق بن راهويه).

وظهر من هؤلاء الصابئة عدد تولى الوزارة الكبرى في الدولة العباسية كما تولوا الطب وديوان الرسائل والمظالم!! **فقد تولى أبو إسحاق الصابي الوزارة للطائع والمطيع العباسيين وتولى إبراهيم بن هلال الصابي الحراني الكاتب الأديب المشهور ديوان الرسائل والمظالم** ومنهم الطبيب والأديب الفلكي الرياضي **ثابت بن قرة وابنه سفيان بن قرة**. وقد همَّ المأمون بإبادتهم لما غضب عليهم، ولكن شفعت لهم علومهم. وكان المأمون شغوفاً بالعلم موقراً لأهله.

أبو الحسن ثابت بن قُرّة: كان صيرفياً بحران. وقرأ على محمد بن موسى المهندس الفلكي الرياضي المشهور وصار من خاصة تلاميذه فوصله بالمعتضد العباسي.. وتعلم الطب فاشتغل بالطب والتنجيم وكان المعتضد يحبه ويكرمه وكان يجلسه بين يديه والوزير وغيره من رجال الدولة كانوا قياماً. وله كتاب مشهور في الطب اسمه «الذخيرة في الطب».

ثم ظهر **أبو سعيد سنان بن ثابت بن قرة** وتعلم الطب والعلوم على أبيه وبرع في الطب وعلم الهيئة. وكان محظياً عند الخلفاء، وخاصة عند المقتدر بالله والقاهر والراضي من خلفاء بني العباس. وأسلم في آخر حياته وتوفي مسلماً سنة 331هـ. وكان له نشاط عظيم في فتح المستشفيات والإشراف عليها وتنظيم مهنة الطب وامتحان الأطباء، قبل أن يسمح لهم بممارسة المهنة. وكان يحث الخلفاء والأمراء على بناء المستشفيات وجعل الأوقاف لها فكثرت في أيامه المستشفيات، وكلها مجانية تخدم الأبيض والأحمر والمسلم والكافر ابتغاء وجه الله تعالى. بل كان يوصل الخدمة الطبية إلى المساجين ويرسل لهم بالأطباء والصيادلة والأدوية وسائر المناطق الريفية البعيدة. وكان يشجعه على ذلك ويحثه عليه الخلفاء والأمراء والوزراء، ومنهم الوزير علي بن عيسى الجراح الذي كتب إلى سنان يحثه على تخصيص أطباء وصيادلة وأدوية للمحبوسين، وأهل السواد (الأرياف)، حتى تصل إليهم الخدمة الطبية، ولا يحرموا منها. وأمره الوزير بأن يتجه بصورة خاصة إلى المناطق الوبائية والأمراض الفاشية قبل غيرها.

ثابت بن سنان بن قرة

تولى الطب بعد أبيه وكان طبيباً لثلاثة من خلفاء بني العباس هم الراضي بالله والمستكفي بالله والمطيع لله بالإضافة إلى المتقي بن الخلفية المقتدر وتولى أمر عدة بيمارستانات (مستشفيات) فأحسن إدارتها.

إبراهيم بن سنان وهو أخو ثابت بن سنان. وكان مثله طبيباً.

ومن أطباء الهنادكة: **ظهر منكه الطبيب الهندوكي** الذي طلبه هارون الرشيد ليداويه من علته بعد أن فشل الأطباء في قصره في مداواته منها فداواه منكه فأجرى عليه الرشيد رزقاً واسعاً.

ومنهم **صالح بن بهلة الهندي** الذي أسلم وكان من كبار أطباء هارون الرشيد وخاصة بعد أن داوى إبراهيم بن صالح العباسي ابن عم هارون الرشيد الذي أغمي عليه وظن الأطباء أنه مات فجاء صالح بن بهلة وأنكر موته واستخدم أول جهاز تنفسي لإنقاذه فأدخل الأنبوب إلى أنفه وأوصل الأنبوب بمنفاخ وظل ينفخ فيه حتى أفاق المريض. وقد سُمِّي هذا **الجهاز القندس** وهو أول جهاز تنفسي Respioator في العالم. فسُرَّ منه **الرشيد وأعطاه** الأعطيات الكبيرة وجعله ضمن أطبائه.

ومن الأطباء المشهورين في بغداد **متّى بن يونان** (وفاته 328) وكان بارعاً في المنطق أكثر من براعته في الطب. ومنهم **إبراهيم القويري أبو إسحاق النصراني** وهو من أساتذة متّى بن يونان في الطب. ومنهم **سعيد بن يعقوب الدمشقي النصراني** الذي كان منقطعاً للوزير علي بن عيسى الجراح ورئيساً للبيمارستان الذي أنشأه الوزير في بغداد سنة 302هـ. ومنهم الطبيب المشهور **علي بن العباس المجوسي** صاحب الكتاب الضخم والهام «الكامل في الصناعة الطبية» والذي اشتهر باسم الملكي أو الملوكي وهو من 20 جزءاً. ومن أحسن الكتب الطبية باللغة العربية إلى زمنه فلما ظهر القانون لابن سينا حلَّ محله. وقد ولد علي بن العباس في الأهواز ببلاد فارس مجوسياً، وصار من حاشية عضد الدولة البويهي وأسلم في زمنه وكان حياً قبل سنة 384هـ/994م.

ومن هؤلاء الأطباء **إسحاق بن شليطا اليهودي** وكان أحد أطباء المطيع لله الخليفة العباسي و**أبو النصر فنون** الذي كان طبيباً للوزير وقائد

القوات المسلحة بختيار، ودانيال المتطبب الذي كان طبيباً لمعز الدولة البويهي. وأبو الحسن بن كشلرايا الذي عمل في خدمة سيف الدولة بن حمدان صاحب حلب واستعمله عضد الدولة البويهي وجعله رئيساً للبارمستان العضدي ببغداد. وعاش ومات يهودياً.

وكان **أبو الفرج عبدالله بن الطيب**: من رؤساء النصارى في دينهم ويدرّس الطب في البيمارستان العضدي. وكان معاصراً للشيخ الرئيس ابن سينا الذي أثنى على تصانيفه في الطب والمنطق والطبعيات.

ومن أطباء **بغداد ابن بطلان النصراني** واسمه أبو الحسن المختار بن بواتيس بن عبدون بن بطلان وكانت بينه وبين ابن رضوان المصري المسلم مكاتبات ومناقرات. وكانت وفاته سنة 450هـ/1058م وله من الكتب: كتاب تقويم الصحة ومقالة في شرب الدواء المسهل وكتاب المدخل إلى الطب وكتاب دعوة الأطباء.

ومن أطباء بغداد **قسطا بن لوقا البعلبكي** الطبيب الفيلسوف المنجم، عاش في أيام المقتدر العباسي ونقل كتباً كثيرة من اليونانية إلى العربية.

ومن أشهر أطباء العراق **أمين الدولة أبو الحسن هبة الله بن أبي العلاء صاعد بن إبراهيم بن التلميذ**. كان رئيس الأطباء (ساعورا) في البيمارستان العضدي. وكان أمين الدولة نصرانياً وتولى مناصب عدة ومنها الوزارة وكان لا يقبل عطية إلا من خليفة أو سلطان ولم يكن ينافسه في الطب إلا **ابن أبي البركات اليهودي**. وكانت وفاة ابن التلميذ سنة 560هـ وله من العمر 94 سنة ومات نصرانياً وخلّف أموالاً وضياعاً وقصوراً وجواهر كثيرة ورثاه الشعراء، ومدحوه في حياته ومنهم السيد النقيب الكامل نقيب الأشراف. والشريف محمد بن الهبارية العباسي والشاعر أبو إسماعيل الطغرائي.

ومنهم **أبو البركات هبة الله علي بن ملكا اليهودي** وكان في خدمة المستنجد بالله ثم المستضيء بالله العباسي. وسبب إسلامه إنما كان لعدم قيام قاضي القضاة له. وكان أبو البركات إذا دخل على الخليفة قام جميع من في المجس إلا الخليفة وقاضي القضاة فاستاء من ذلك وأعلن إسلامه ليقوم له قاضي القضاة!!

ومنهم أبو الفرج **صاعد بن هبة الله النصراني** صار طبيباً للخليفة الناصر العباسي وتولى عدة وزارات، وتكبر على الجند وأساء معاملتهم وأهان كثيراً من الضباط فاغتالوه سنة 620هـ وكان ما تركه بعد وفاته 813,000 دينار ذهباً بالإضافة إلى الضياع والقصور والبساتين والجواهر!!

ومنهم **أبو الحسن علي بن سهل بن ربن الطبري** (154-236هـ/770-861م) وكان طبيباً للمعتصم العباسي ثم صار نديماً لابن **المتوكل**، ووصفه الإمام محمد بن جرير الطبري بعلي بن ربن النصراني أما ابن أصيبعة وأبي القفطي فذكرا أنه كان يهودياً. وله كتاب رائع في الطب اسمه «فردوس الحكمة» وهو في مجلد واحد نشره وحققه الدكتور محمد زبير الصديقي وطبع في برلين عام 1928 وعندي نسخة منه. وقالوا إنه أسلم على يد المعتصم العباسي فصار من أقرب المقربين إليه.

واشتهر من **أطباء المغرب والأندلس** عدد من الأطباء اليهود والنصارى منهم **السموأل بن يحيى بن عباس المغربي**. ثم انتقل من المغرب إلى ديار بكر (في تركيا حالياً) ثم أذربيجان وخدم بيت البهلوان حكام مراغة بالطب (في أذربيجان) وارتحل إلى الموصل وأعلن إسلامه هناك ورد على اليهود وصنف كتاباً في تفنيد أباطيلهم وتحريف التوراة وصنف كتاب «المفيد» في الطب للوزير مؤيد الدين الحسين بن محمد سنة 564هـ.

ومنهم **إسحاق بن سليمان الإسرائيلي** يهودي ولد بمصر وسكن

القيروان (تونس) وصار طبيباً لأول الخلفاء الفاطميين عبيدالله المهدي. وعُمّرَ حتى بلغ مائة سنة.

ومنهم **حسداي بن بشروط الإسرائيلي** ظهر في زمن عبدالرحمن الناصر (الثالث) الأموي واشتهر باستخراج العقاقير وله كتب في الطب.

ومنهم **يحيى بن إسحاق القرطبي النصراني** وصار طبيباً لعبدالرحمن الناصر الثالث الأموي ثم تولى **الوزارة الكبرى** لديه. وما أعظمها من مصيبة حيث يتولى نصراني وزارة الدولة الكبرى ويتصرف في الدولة وفي المسلمين.. والدولة في الأندلس محاطة بالأعداء من النصارى.. وهذا من أسباب الوهن وضياع الأندلس على المسلمين.

ومنهم **نقولا الراهب** أرسله إمبراطور القسطنطينية أرمانيوس لعبدالرحمن الناصر ليترجم له كتاب ديسقوريدس في النباتات الطبية من اليونانية إلى العربية. وهو أول من عمل ترياق الفاروق.

ومنهم **يوسف بن أحمد بن حسداي الإسرائيلي** سافر من الأندلس إلى مصر في أيام الحاكم بأمر الله الفاطمي. وكان طبيباً للوزير محمد بن نور الدولة المعروف بالمأمون. وله كتاب «الشرح المأموني لكتاب الإيمان لأبقراط» وكتاب «الإجمال في المنطق» واشتغل بالطب والعلوم الطبعية.

ومنهم **ابن بكلارش من أكابر أطباء اليهود** بالأندلس ونال حظوة كبيرة عند ملوك الطوائف من بني هود وألف كتاب المجدولة في الأدوية لأحمد بن المؤتمن بالله بن هود الأمير.

ومن أطباء مصر والشام من أهل الذمة مجموعة كبيرة نذكر منهم:

بليطيان الإسكندراني النصراني: كان من رجال الكنيسة المعدودين وولاه المنصور العباسي بطريركية الإسكندرية وهي أهم منصب مسيحي ديني في مصر. وعمل بالطب أيضاً فلما اعتلّت جارية الرشيد المصرية قدم

عليها بليطيان وداواها بالسمك المملح المعروف آنذاك بالصير (ويعرف اليوم بالفسيخ) فلما أطعمها منه استردت صحتها فسُرَّ الرشيد ووهب له مالاً كثيراً وجعل الكنائس اليعقوبية في مصر وهي في الأصل معادية لبليطيان الملكاني تحت قيادة بليطيان وكانت وفاته سنة 186هـ.

ومنهم **إبراهيم بن عيسى النصراني** صار طبيباً لأحمد بن طولون وكانت وفاته بالفسطاط سنة 260هـ.

ومنهم **سعيد بن توفيل النصراني** وكان من جملة أطباء أحمد بن طولون.

وظهر **نسطاس بن جريج النصراني** في دولة الإخشيد بن طغج وكان من جملة أطبائه.

وكان موسى بن **العازار الإسرائيلي وأبناؤه** إسحاق **وإسماعيل** متقدمين في الطب وعملوا لدى المعز لدين الله الفاطمي.

وأما **يوسف البطريق النصراني** فكان طبيباً للخليفة العزيز الفاطمي وكان من رجال الكنيسة المعدودين فجعله العزيز بطريركاً على بيت المقدس.

وقبله كان **سعيد بن البطريق** طبيباً ماهراً في عهد الخليفة العباسي القاهر بالله وجعله بطريقاً (بطريركاً) على الإسكندرية سنة 321هـ.

ومن هؤلاء الأطباء **أبو كثير إفرائيم بن الزفان الإسرائيلي** قرأ الطب على علي بن رضوان المشهور في مصر. وكان محباً للكتب ولما مات ترك 20,000 مجلد في مكتبته وأموالاً وفيرة وضياعاً وعقاراً ومجوهرات كثيرة.

ومنهم **سلامة بن رحمون الإسرائيلي** تلميذ إفرائيم المتقدم ذكره، ودرس المنطق على يد الأمير المبشر بن فاتك. وله عدة كتب في الطب

والعلوم ومنها كتابه «نظام الموجودات» و«مقالة في خصب أبدان النساء في مصر عند تناهي الشباب».

ومنهم **أبو العشائر هبة الله بن زين بن جميع الإسرائيلي** قرأ الطب على الشيخ عدنان بن العين زربي. **وكان أبو العشائر من جملة أطباء صلاح الدين الأيوبي** وحظي لديه، وكان رفيع المنزلة عنده عالي القدر، نافذ الأمر!!

وكان لدى صلاح الدين الأيوبي مجموعة من الأطباء يخدمونه وأهله وأمراءه والقادة من جنده ومنهم المسلم واليهودي والنصراني.

ومن أطباء صلاح الدين الأيوبي من اليهود: أبو العشائر **هبة الله الإسرائيلي** المتقدم ذكره **والموفق بن شوعة اليهودي** اشتهر بالكحل (طب العيون). وأبو المعالي **بن تمام بن هبة الله اليهودي** وكان ممن وجدوا الحظوة لدى صلاح الدين ثم لدى أخيه الملك العادل ومنهم الحكيم **إبراهيم السامري** (من فرقة السامرة وهي من فرق اليهود الذين يؤمنون بالأسفار الخمسة فقط ومعبدهم في جبل جرزيم في نابلس). اشتهر في دمشق ثم التحق بخدمة صلاح الدين الأيوبي وكان من المقربين لديه.

ومنهم سكرة الحلبي اليهودي عالج جارية للملك العادل نور الدين زنكي فحظي لديه وجمع ثروة طائلة، ثم خدم صلاح الدين وصار ابنه **عفيف بن سكرة من جملة أطباء صلاح الدين** وألف له رسالة في القولنج سنة 584. ومنهم **سديد الدين أبو الفضل داود بن أبي البيان الإسرائيلي** حظي لدى الملك العادل أبي بكر بن أيوب.

ومنهم **أبو الحجاج يوسف الإسرائيلي** يهودي مغربي من فاس، سافر إلى الديار المصرية وتتلمذ على يد موسى بن ميمون ثم صار طبيباً خاصاً للملك غازي بن الناصر صلاح الدين الأيوبي في حلب. كما كان

طبيباً للأمير فارس الدين القصري. وجمع ثروة طائلة. ومنهم **أبو البيان بن المدور الملقب بالسديد** وكان صلاح الدين يبالغ في إكرامه.

وأهم هؤلاء جميعاً **الرئيس موسى بن ميمون (أبو عمران)** المعروف لدى الغرب باسم ميمونيدس. وموسى بن ميمون أحد أهم شراح التوراة والتلمود على مدى العصور، ويقول عنه اليهود «ما بين موسى (أي ابن عمران عليه السلام) وموسى (أي ابن ميمون)، لم يوجد أعظم من موسى. وهو رئيس أحبار اليهود، في مصر ويتبعه كل اليهود الأرثوذكس في العالم إلى اليوم. وقد ولد في قرطبة ثم نزح مع والده وأسرته إلى المغرب. وهناك أعلن إسلامه ودرس الفقه المالكي، وعلوم الإسلام، كما تعلم الطب بعد أن برع في دراسة التوراة والتلمود على يد والده وعلماء يهود. ولما دخل موسى بن ميمون إلى مصر داوى القاضي الفاضل عبدالرحيم بن علي البيساني الذي كان رئيس ديوان الإنشاء في الدولة الفاطمية، ثم كان من أقرب الناس إلى صلاح الدين، واعتبر أحد أهم وزرائه ومستشاريه.

وقام القاضي الفاضل بتقديم موسى بن ميمون إلى صلاح الدين فوجد لديه الحظوة الكاملة والمقام الرفيع وتولى رياسة اليهود في مصر. ولما جاء رجل من المغرب شهد عليه بأنه قد أسلم هناك فذهبوا به إلى القاضي الفاضل فأعلن أنه أسلم مكرهاً فقال القاضي **﴿لا إكراه في الدين﴾**. ولم يعتبر إسلامه إسلاماً صحيحاً ولذا لا تنطبق عليه أحكام الردة.

وارتفعت مكانة موسى بن ميمون في مصر وصار رئيساً للطائفة اليهودية من سنة 567هـ/1171م إلى سنة وفاته 601هـ/1204م، ومع ذلك فقد صار رئيساً للأطباء في بلاط صلاح الدين الأيوبي ثم في بلاط ابنه الملك الأفضل علي بن يوسف ملك دمشق. وجمع الأموال والضياع واشتهر بالطب ولم يكن يداوي أحداً من المسلمين أو النصارى إلا بمقابل كبير، ولم

يكتف كما يفعل بعض كبار الأطباء بالأعطيات الضخمة من السلطان والأمراء والأغنياء، فقد كان كما يقول **إسرائيل شاحاك** (أحد أهم الكتاب في إسرائيل اليوم وأحد علماء الكيمياء وهو معارض لسياسة إسرائيل التوسعية التلمودية التوراتية بقوة) في كتابه «**الديانة اليهودية وتاريخ إسرائيل**»، يرى حسب تعاليم الهلاكاه التلمودية، إن على اليهودي أن لا ينقذ حياة الأغيار (أي غير اليهود) بل يجب عليه إذا وقع غير اليهودي في بئر ألا ينقذه. ويورد نص ما قاله موسى بن ميمون: «أما بالنسبة للأغيار الذين لسنا في حالة حرب معهم، فينبغي ألا نتسبب في موتهم، ولكن إنقاذهم ممنوع، فإذا شوهد أحدهم على سبيل المثال يسقط في البحر فينبغي الامتناع عن إنقاذه لأنه مكتوب وأنت لن تقف ضد دماء قرينك، والأغيار ليسوا أقرانك. وينبغي على الطبيب اليهودي خصوصاً ألا يعالج الأغيار». وبما أن ابن ميمون نفسه طبيب مشهور في بلاط صلاح الدين ويداوي الأغيار فيبرّر ذلك بقوله: «إلا إن كان رفض اليهودي، وخاصة الطبيب اليهودي، إنقاذ حياة الأغيار قد يثير، إذا شاع الرفض، عداء الأغيار من ذوي النفوذ مما قد يعرض اليهودي، بل كل اليهود للخطر.. ولكنك إذا كنت تخشاه أو تخشى عداوته فاعمل على شفائه لقاء أجر، وممنوع عليك مداواته بدون أجر. وبالتالي لابد من أن تأخذ أكبر أجر ممكن». ويقول إسرائيل شاحاك عن موسى بن ميمون: «فإن إصراره على أخذ الأجر كان من أجل تأكيد أن عمله الطبي ليس من أعمال الخير والبر والإحسان، بل واجب لا يمكن تفاديه».

وقد اشتهر عن أطباء أهل الذمة وخاصة في الأندلس من اليهود والنصارى أنهم كانوا يسقون مرضاهم من المسلمين مواداً سامة تؤدي إلى وفاتهم، وخاصة إذا كان المريض من العامة ولا نفوذ له. ولهذا نرى عبدالملك بن حبيب الألبيري الأندلسي فقيه الأندلس المتوفي سنة 238هـ يقول في رسالته الموجزة «الطب النبوي» «وإن كان الطبيب من أهل الذمة

فسقى المريض دواء فمات، فعلى السلطان أن يكشف عما سقاه، وإن كان طبيباً معروفاً بالطب والبصر به، للمظنة التي تواقعه لعداوة اليهود والنصارى للمسلمين».

وقد تكرر مثل هذا الكلام لدى الفقهاء، وخاصة في كتب الحسبة نتيجة كثرة الحوادث من هذا القبيل في أماكن مختلفة من الأراضي الإسلامية.

ويذكر إسرائيل شاحاك في كتابه «الديانة اليهودية وتاريخ إسرائيل» أن موسى بن ميمون قال: «ومن المسموح تجربة عقار من العقاقير على كافر إن كان ذلك يفي بغرض ما، ولو أدى ذلك إلى الإضرار به أو حتى قتله. ولكن أهم شرط في ذلك ألا يُكشف الأمر ولا يُصاب اليهودي، بل وعامة اليهود في تلك المنطقة بالضرر والأذى نتيجة هذه الأعمال». فقد قال التلمود «إن حياة غير اليهودي لا تساوي حياة الكلب أو الخنزير». وقال التلمود: «اقتل الصالح من غير اليهود، والكفرة الأغيار كلهم أنجاس».

وفي التلمود «تتميز أرواح اليهود عن باقي الأرواح بأنها جزء من الله كما أن الابن جزء من أبيه. والإسرائيلي معتبر عند الله أكثر من الملائكة. وإذا ضرب أممي (غير يهودي) إسرائيلياً فكأنما ضرب العزة الإلهية ويستحق الموت. ولو لم يخلق الله اليهود لانعدمت البركة في الأرض. والفرق بين اليهود وباقي الشعوب كالفرق بين الإنسان والحيوان. والخارجون عن دين اليهود خنازير نجسة، وقد خلق الله الإنسان ليكون لائقاً بخدمة اليهود الذين ما خلقت الدنيا إلا من أجلهم. ويجب على اليهودي أن يبذل جهده لمنع استملاك غير اليهود. وسرقة غير اليهودي ليست سرقة بل هي استرداد لمال اليهودي. وحياة غير اليهودي ملك لليهودي فكيف بماله. ويجوز لليهودي أن يحلف مائة يمين كاذبة في

معاملته لغير اليهود. إذ إن اليمين جعلت لحسم النزاع بين الناس، وغير اليهود ليسوا أكثر من حيوانات. ويجوز لليهودي أن يشهد زوراً ويقسم على ذلك حسب ما تقتضيه المصلحة مع غير اليهودي. ولليهودي لا تقرض بربا ولغير اليهودي لا تقرض إلا بالربا... إلخ».

ويقرر موسى بن ميمون كما يقول إسرائيل شاحاك أنه على الطبيب اليهودي والقابلة اليهودية ألا تعمل يوم السبت إلا إذا كان المريض أميراً أو سلطاناً أو ذا نفوذ فلابد من مداواته وتوليد نسائه لأن عدم فعل ذلك سيضر باليهود. أما غيره من العامة فلا يجوز مداواتهم. وخاصة يوم السبت.

ويقرر الحاخام حاتام سوفير المتوفى سنة 1832م في بحثه Responsa كما ينقله عنه إسرائيل شاحاك أن المسلمين والنصارى ليسوا فقط عباد أوثان، وإنما ينبغي الامتناع البتة عن إنقاذ أي واحد منهم. ويشبّههم بالعماليق الذين كانوا في فلسطين.. والتلمود واضح في قوله «من المحظور إكثار بذرة العماليق» وعليه فإنه محرّم على اليهودي مساعدة هؤلاء الأغيار طوال الأسبوع. وبما أن الفلسطينيين هم من نسل العماليق والكنعانيين الذين أمرت التوراة والتلمود بإبادتهم فإنه ينبغي العمل بكل وسيلة على إنقاص نسلهم وعدم إنقاذ أي واحد منهم يقع في خطر. ويستمر ذلك في حاخامات إسرائيل الذين ينادون بطرد الفلسطينيين من أرض إسرائيل التي وهبها لهم الرب بموجب مواثيق مؤكدة بدم العزلة مع إبراهيم وإسحاق ويعقوب وموسى ويوشع بن نون... إلخ. فإن أبوا أن يخرجوا من أرض إسرائيل فيجب إبادتهم. ويقول إسرائيل شاحاك: «إن خداع الأغيار عوضاً عن مساعدتهم أمر لا بأس به». وتقرر التوراة عدم عقد سلام مع الفلسطينيين، بل يجب إبادتهم أو طردهم من الأرض التي وهبهم الله إياها.. أرض إسرائيل!! جاء في سفر التكوين (11/34، 12):

«احترز من أن تقطع عهداً مع سكان الأرض التي أنت آتٍ إليها، لئلا يصيروا فخاً في وسطك ومناخس في جنبك وقذى في عينك. احترز من أن تقطع عهداً مع سكان الأرض».

وفي سفر **العدد** (الإصحاح 33) قال لهم الرب: «إنكم عابرون الأردن إلى أرض كنعان (أي فلسطين) فتطردون كل سكان الأرض من أمامكم، تملكون الأرض. وتسكنون فيها. قد أعطيتم الأرض لكي تملكوها، وتقسمون الأرض بالقرعة حسب عشائركم. وإن لم تطردوا سكان الأرض من أمامكم يكون الذين تستبقون منهم أشواكاً في أعينكم ومناخس في جنوبكم ويضايقونكم على الأرض التي أنتم ساكنون فيها».

لهذا قال الرب: «هذه هي الفرائض والأحكام التي تحفظونها لتعملوها: الأرض التي أعطاك الرب إله آبائك لتمتلكها كل الأيام التي تحيون على الأرض، تخرّبون جميع الأماكن» (سفر التثنية الإصحاح 12/1-2) وهذا يفسر عمليات هدم المنازل وتجريف الأراضي الزراعية وتخريب ممتلكات الفلسطينيين اليوم لهم ينفذون أوامر الرب حرفياً.

وفي سفر **التثنية** أيضاً (الإصحاح 20/16-18): «وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق فيها نسمة، بل تحرّمها تحريماً، أي تبيدها إبادة تامة. وفي سفر **التثنية** الإصحاح 11 جاء ما يلي:

«ويطرد الرب جميع هؤلاء الشعوب فترثون شعوباً أكبر منكم وأعظم منكم. كل مكان تدوسه بطون أقدامكم لكم، من البريّة ولبنان من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي (أي البحر الأبيض المتوسط أو نهر النيل) يكون تخومكم. لا يقف إنسان في وجهكم. الرب إلهكم يجعل خشيتكم ورعبكم على كل الأرض التي تدوسونها بأقدامكم كما كلمكم الرب».

وتقول التوراة حسب زعمهم «متى أتى الرب إلهك إلى الأرض التي أنت داخل إليها لتمتلكها وتطرد شعوباً كثيرة أمامك، ودفعهم الرب فإنك تحرّمهم. لا تقطع معهم عهداً، ولا تشفق عليهم، لأنك شعب مقدس للرب إلهك. إياك قد اختار الرب لتكون له شعباً. أخصّ من جميع الشعوب الذين على وجه الأرض، مباركاً تكون فوق جميع الشعوب، وتأكل كل الشعوب. لا تشفق عيناك عليهم».

لهذا صرحت جولدا مائير في 15 أكتوبر 1971 لصحيفة لوموند الفرنسية بما يلي: «وجد هذا البلد (إسرائيل) تنفيذاً لوعد الرب ذاته، ولهذا لا يصح أن نسأله إيضاحاً عن شرعية هذا الوجود». ويقول موشي ديان في الجيروزالم في 10 أغسطس 1967: «إذا كنا نملك الكتاب المقدس، وإذا كنا نعتبر أنفسنا شعب التوراة، فينبغي أن نمتلك بلاد التوراة وبلاد القضاة، أرض أورشليم (القدس) وحبرون (الخليل) وأريحا، وأماكن أخرى كثيرة».

وكتب بيرسون دينور أول وزير للتعليم في إسرائيل: «ليس في بلادنا مكان إلا لليهود. وسنقول للعرب: ارحلوا، فإن لم يرضوا بذلك، وعمدوا إلى المقاومة فسنرحّلهم بالقوة». وأكد هذا المعنى جوزيف فايتز مدير الاستيطان عام 1967 «من الواضح أنه لا مكان في هذه البلاد لشعبين.. والحل الوحيد هو إسرائيل اليهودية التي تضم على الأقل إسرائيل الغربية (أي كل الضفة الغربية) بلا عرب، ولا مخرج إلا بنقل العرب إلى مكان آخر!! وإلا وجب إبادة الكل كما أمرت التوراة فقد جاء في سفر **صموئيل** الإصحاح الأول: «اقتل إبيمالك (ملك الفلسطينيين) اقتل الكل الرجال والنساء والأطفال والرضع والأبقار. قال الرب: فالآن اذهب واضرب عماليق وحرِّم كل ما لهم ولا تعف عنهم، بل اقتل رجلاً وامرأة، طفلاً ورضيعاً، بقراً وغنماً، حملاً وحماراً».

وفي سفر صموئيل الثاني الإصحاح (12/26-30): «فذهب داود إلى ربة عمون (عمان) وأخرج غنيمة المدينة كثيرة جداً وأخرج الشعب الذي فيها ووضعهم تحت مناشير ونوارج حديد وفؤوس حديد، وأمّرهم في أتون الآجر وأشعل فيهم النار. وهكذا فعل بجميع مدن بني عمون».

وفي سفر يشوع العديد من المجازر حتى أن المؤرخين يسمونه سفر المجازر يقول الرب: «فضرب يشوع كل أرض الجبل والجنوب والسهل والسفوح وكل ملوكها، لم يبق شارداً وحرّمهم مع مدنهم ولم يستبق رجلاً ولا امرأة ولا طفلاً ولا رضيعاً ولا غنماً ولا حملاً ولا بقراً». قتل الجميع بأمر الرب.

هذا هو موسى بن ميمون شارح التوراة والتلمود وأهم أحبار يهود على مدى التاريخ وطبيب صلاح الدين بحيث كانت تضرب الطبول عندما يدخل قلعة صلاح الدين ويقوم لدخوله العلماء والأدباء وكل من في المجلس إلا السلطان صلاح الدين وقاضي القضاة. واستطاع هذا الحبر الإسرائيلي الحاقد المخادع أن يخدع سلطان المسلمين وقاضي قضاته القاضي الفاضل وجمهرة علماء المسلمين وعلية القوم. مع أنه هو صاحب كتاب «السراج وهو شروح وتعليقات على المشنا» وهو متن التلمود. وهو صاحب الكتاب الموسوعي «مشنا توراة» أي مراجعة التوراة وكتاب «دلالة الحائرين» وهو أهم كتبه الدينية والفلسفية و«رسالة اليمن» كتبها ليهود اليمن وأمرهم فيها بالتحايل وخداع المسلمين وغيرها كثير. وكلها كتب باللغة العبرية بالحرف العربي.

ويقول إسرائيل شاحاك في كتابه الفذ «الديانة اليهودية وتاريخ اليهود» ص 145: «نشر في أورشليم عام 1962 كتاب الشرائع لموسى بن ميمون والمسمى كتاب «المعرفة» باللغة العبرية ويظهر في النص العبري الوصية الكاملة القاضية بإبادة جميع الكفار وهم جميع الأغيار والقائلة

«إن واجب المرء أن يبيدهم بيديه». أما الترجمة الإنجليزية فتقول: «من واجب المرء أن يأخذ إجراءات فعلية لتدميرهم» وفي النص العبري أمثلة للشخصيات الهامة من الأغيار الذين يجب إبادتهم مثل يسوع الناصري وتلاميذه ولا تظهر هذه الفقرة مطلقاً في النص الإنجليزي.

ويستشهد كبير أحبار منظمة جوش إيمونيم الحالية في إسرائيل بكلام موسى بن ميمون بوجوب قتل أو طرد أي فلسطيني يرمي الحجارة على اليهود. فقد قال موسى بن ميمون «إن الكنعانيين خُيِّروا بين الفرار أو الخضوع لليهود تحت حكمهم يتصرفون فيهم كما يشاؤون أو القتل. وهذا بالضبط ما ينبغي على إسرائيل أن تفعله بالفلسطينيين»[20].

هذا هو موسى بن ميمون الذي سماه الغربيون ميمونيدس الذي يمجدونه والذي انتحل له أديب وطبيب يهودي ألماني دعاءً مزعوماً، ثم ترجم إلى اللغة الإنجليزية ومنها إلى كافة اللغات. وفي هذا الدعاء يقولون على لسان موسى بن ميمون: «يا إلهي القادر على كل شيء، خلقت جسد الإنسان بحكمة متناهية وباركت أرضك وأنهارك وجبالك فمنحتها مواد شافية، وهي تعين مخلوقاتك على تخفيف معاناتهم وتشفي أمراضهم. ومنحت الحكمة للإنسان ليخفف معاناة أخيه الإنسان واستخلاص المواد الشافية ولاكتشاف قدراتها.. واستخدامها لتناسب كل داء. واخترتني بحكمتك الإلهية للعناية بحياة وصحة مخلوقاتك. وأنا الآن على وشك أن أكرّس نفسي لواجبات مهنتي فهبني يا إلهي القدير العون في هذه الأعمال الجليلة لتفيد الجنس البشري، لأنه بدون مساعدتك فلن يكلل النجاح أبسط الأشياء. رب ألهمني لمهنتي ولخدمة مخلوقاتك، ولا تدع التعطش للربح والطموح للشهرة والإعجاب أن تتدخل في مهنتي، ويمكنها أن تقصيني عن المهمة الكبرى المتمثلة في صنع الخير لمخلوقاتك». ويستمر الدعاء الجميل الرائع على هذا المنوال، وقد عرف في

أوروبا في القرن التاسع عشر الميلادي باسم قسم موسى بن ميمون (ميمونيدس) وما أبدعه وأجمله من قسم. ولكنه منسوب كذباً وبهتاناً إلى موسى بن ميمون الذي تقول كتبه الموثقة بالعبرية بإبادة الأغيار وإجراء التجارب عليهم وعدم مداواتهم إذا أمكن وغشهم وخداعهم في جميع الأحوال.

وقد انخدعت نقابة الأطباء بالقاهرة بهذا القسم الجميل الرائع وأوردته في «نظام وواجبات الطبيب وآداب المهنة» ونسبته كما فعلت المصادر الغربية إلى ميمونيدس، وقد ترجمته عن اللغة الإنجليزية التي وضعها بأسلوبه الرائع الأديب ألفريد نوالد عن الأصل الألماني الذي وضعه طبيب يهودي مجهول ونسبه إلى موسى بن ميمون (ميمونيدس).

إن الخداع والكذب هو مفتاح شخصية اليهودي وبالذات أكابرهم مثل موسى بن ميمون الذي له شارع باسمه في قرطبة حيث ولد، وفي فاس حيث عاش فترة، وفي القاهرة حيث ظهر نجمه وبزغ، وفي القدس (أورشليم) بعد أن احتلتها إسرائيل، وله في مدن كثيرة في العالم شوارع باسمه بما فيها كثير من المدن العربية والإسلامية!!

ولقد مدح الشعراء والكبراء في دولة صلاح الدين موسى بن ميمون أبو عمران ومنهم القاضي السعيد بن سناء الملك الذي قال فيه:

أرى طب جالينوس للجسم وحده وطب ابن عمران للعقل والجسمِ
فلو أنه طبُّ الزمان بعلمه لا برأه من داء الجهالة بالعلمِ
ولو كان بدر التّم من يستطبّه لتمَّ له ما يدعيه من التمِّ
وداواه يوم التم من كَلَف به وأبرأه يوم السرار من السقمِ

هذا مع أن مؤلفات موسى بن ميمون الطبية سقيمة. وهي مجرد تجميع من كتب من سبقه وليس فيها أي إبداع، ولكن المخادعة والقدرة

على التضليل لا تبارى عند موسى بن ميمون. وقد قال عنه ابن القفطي في كتابه «إخبار العلماء بأخبار الحكماء» «إنه كان يشارك الأطباء ولا ينفرد برأيه لقلة مشاركته، ولم يكن رفيقاً في المعالجة والتدبير». وقال «إنه صنف مختصراً لواحد وعشرين كتاباً من كتب جالينوس فجاء في غاية الاختصار وعدم الفائدة لم يفعل فيه شيئاً». وهكذا استطاع هذا الأفاق الكبير أن يدجّل على سلطان المسلمين صلاح الدين الأيوبي ورجال دولته وأخصهم القاضي الفاضل الذي كان شديد المحبة لهذا اليهودي الأفاق الدجال، ولابنه إبراهيم بن موسى بن ميمون والذي صار طبيباً للملك الكامل محمد بن أبي بكر الأيوبي.

أشهر أطباء صلاح الدين الأيوبي من النصارى

أبو سليمان داود بن أبي المنى النصراني وأولاده. كان طبيباً في أواخر الدولة الفاطمية وحظي لديهم ثم لما انتقلت الأمور إلى صلاح الدين جعله من أطبائه. وكان قد بشر صلاح الدين بفتح القدس، وطلب من صلاح الدين أن يعتني بأولاده فاعتنى بهم وجعلهم في رعاية أخيه الملك العادل.

وقد خدم ابنه أبو سعيد بن أبي سليمان الملك الناصر صلاح الدين بالطب ثم خدم الملك العادل. وكذلك فعل **إخوته أبو شاكر وأبو النصر وأبو الفضل** وكلهم أبناء أبي سليمان بن أبي المنى. **ومنهم موفق الدين أبو نصر أسعد بن إلياس بن جرجس المطران** كان من أطباء صلاح الدين. ومنهم **أبو الفرج النصراني** كان من جملة أطباء صلاح الدين ثم اختص بخدمة الملك الأفضل علي بن صلاح الدين، واشتغل أولاده بالطب في خدمة الدولة الأيوبية. ومنهم **أبو منصور النصراني** التحق بخدمة صلاح الدين في دمشق وصار من جملة أطبائه. ومنهم **أبو النجم بن أبي غالب النصراني**

برع في الطب في دمشق والتحق بخدمة صلاح الدين وقد ولد له ابن اشتهر بالطب وتولى المناصب الباذخة في الدولة الأيوبية وتولى الوزارات وهو أمين الدولة أبو الفتح بن أبي النجم. ومنهم **رشيد الدين بن أبي حليقة بن أبي الخير النصراني** وكان طبيباً لملوك بني أيوب وحظي لديهم.

وعندما مرض ريتشارد قلب الأسد ملك انجلترا وأحد أهم ملوك الحملة الصليبية ولم يفلح أطباؤه في مداواته أرسل له صلاح الدين جملة من أطبائه النصارى لمداواته فنجحوا في ذلك.. وكان ذلك من أسباب العلاقة الحسنة، رغم الحروب بين صلاح الدين وريتشارد، ولكي يعرف مقدار تسامح المسلمين حتى أن عدداً من أطباء صلاح الدين كانوا من النصارى، فوقع ذلك في قلب ريتشارد قلب الأسد وخفف قليلاً من غلوائهم وحقدهم على المسلمين وعلى صلاح الدين.

وظهر في الدولة الأيوبية ثم في الدولة المملوكية عدد من الأطباء اليهود والنصارى وتولوا المناصب الباذخة، وكانوا أطباء الدولة ومنهم **رشيد الدين بن أبي حليقة بن أبي الخير النصراني**.. صار طبيباً للملك الكامل محمد ابن الملك العادل أبي بكر بن أيوب ثم خدم ابنه **الملك الصالح نجم الدين** أيوب، وخدم بعده طوران شاه بن الملك الصالح. ولما قتل طوران شاه سنة 648هـ تحول إلى خدمة المماليك وصار طبيباً خاصاً للسلطان الظاهر بيبرس البندقداري.

ومنهم **مهذب الدين أبو سعيد محمد بن أبي حليقة النصراني**. وهو ابن أبي حليقة المتقدم ذكره، وكان اليهود والنصارى والصابئة يتسمون بأسماء المسلمين ويتكنون بكناهم حتى يندمجوا في المجتمع المسلم، وكان بعضهم يحفظ القرآن الكريم حفظاً جيداً ويستشهد به. وثقافة أكثرهم ثقافة أدبية عربية واسعة. وكان مهذب الدين محمد بن أبي حليقة نصرانياً رغم اسمه الموهم بأنه مسلم واشتغل بالطب لدى السلطان الظاهر بيبرس الذي كان يكرمه وكانت له المكانة العالية.

ومنهم **رشيد الدين أبو سعيد بن موفق الدين يعقوب من نصارى القدس** وتميز بالطب واللغة العربية والتحق بخدمة الملك الكامل محمد بن الملك العادل أبي بكر أيوب سنة 631هـ بالقاهرة وله كتاب في طب العيون وتعاليق على كتاب الحاوي للرازي.

ومن السابقين **عيسى الرقيّ** كان طبيباً لسيف الدولة الحمداني وكان ينقل من السريانية إلى العربية كتباً كثيرة.

ومنهم **أبو الفرج جورجس بن يوحنا اليبرودي النصراني اليعقوبي** من النصارى اليعاقبة، وكان عالماً بصناعة الطب عاملاً بها وله مراسلات مع ابن رضوان المصري.

ومنهم أوحد الدين **عمران بن صدقة الإسرائيلي** الدمشقي تعلم الطب على يد والده وعلى يد الشيخ رضي الدين الرحبي وصار طبيباً للملوك من بني أيوب. وداوى الملك العادل أبو بكر بن أيوب والملك الناصر داود بن الملك المعظم في دمشق وكانت وفاته بحمص سنة 637هـ.

ومنهم **موفق الدين يعقوب بن سقلاب النصراني** وصار طبيباً للملك المعظم عيسى بن أبي بكر بن أيوب ثم بعد وفاته صار طبيباً لابنه الملك الناصر داود بن عيسى وظهر بعده ابنه سديد الدين أبو منصور بن يعقوب بن سقلاب النصراني وصار طبيباً للملك الناصر داود بن عيسى.

ومنهم **صدقة بن منجا الإسرائيلي** خدم بالطب الملك الأشرف بن الملك العادل أبي بكر بن أيوب. وله كتاب في شرح التوراة وكتباً في الطب.

ومنهم **أمين الدولة الصاحب أبو الحسن بن غزال بن سعيد** كان سامرياً (من فرق اليهود) ثم أسلم واشتهر بالطب. وكان طبيباً للملك الأمجد بهرام شاه الأيوبي وتولى له الوزارة. ولما توفى الملك الأمجد سنة

628هـ وتولى الملك الصالح عماد الدين إسماعيل تسنم الوزارة مرة أخرى. وكان أمين الدولة يستولي على أملاك دمشق ويرتشي حتى ضجَّ منه الخاصة والعامة فقبض عليه الملك وصادر أملاكه وأودعه السجن.

ومنهم **أبو الفرج بن القف أمين الدولة** اشتهر بالطب والجراحة وخدم أمير عجلون بالطب وكانت وفاته سنة 685هـ.

الوزراء من اليهود والنصارى

كانت وزارة المالية حكراً على النصارى في الدولة الأموية ثم شاركهم فيها اليهود والصابئة في الدولة العباسية، ودولها الكثيرة، مثل الطولونية والإخشيدية. وفي الدولة الفاطمية كانت الوزارات الهامة في معظم الأحيان حكراً على اليهود والنصارى حتى قال الشاعر:

يهود هذا الزمان قد بلغوا غاية آمالهم وقد ملكوا

العزُّ فيهمُ والمالُ عندهمُ ومنهم المستشار والملكُ

يا أهل مصر إني نصحت لكم تهودوا، قد تهود الفلكُ

ابن النغريلة في الأندلس إسماعيل وابنه يوسف

ومن هؤلاء الوزراء **ابن النغريلة** الذي تولى الوزارة في الأندلس. ولفظ النغريلة تحريف لكلمة ناغيد العبرية التي وردت في أسفار العهد القديم بمعنى القيم على المعبد أو المدبر أو رئيس القصر أو قائد فصيل من الجيش كما يقول ابن البسام.

وقد أطلق هذا اللقب على **شموئيل (أي إسماعيل أو سمع الله لي) بن يوسف المكنى بأبي إبراهيم**. وقد نشأ إسماعيل هذا بقرطبة واضطرته

فتنة البربر أن يغادرها عام 399هـ إلى مالقة. واستطاع بذكائه وقدرته على صناعة الكتابة أن يصبح كاتب الدولة، ووثق فيه باديس بن حبوس ولي العهد وخاصة بعد أن كشف مؤامرة تدبر ضده. وكان ابن النغريلة من المتآمرين ولكنه ضحى بهم وفضح مؤامرتهم عند باديس لينال لديه الحظوة فزادت مكانته ووصل إلى منصب الوزارة بعد أن تولى الحكم بعد أبيه. وكان من أسباب اطمئنان باديس أن ابن النغريلة ذمي لا تشره نفسه للحكم على عكس الآخرين في إمارات الطوائف، فكلما قوي وزير دبر مؤامرة ليستولي هو على الملك بدلاً من الأمير. وكانت لإسماعيل هذا قدرة وبراعة في تنظيم الإمارة وجباية الأموال حتى قال فيه ابن حيان في كتابه الإحاطة: «وكان هذا اللعين في ذاته، على ما زوى الله عنه من هدايته، من أكمل الرجال علماً وحلماً وفهماً وذكاءً ودماثة، وركانة ودهاء ومكراً، وملكاً لنفسه، وبسطاً من خلقه ومعرفة بزمانه ومداراة لعدوه».

وقد تمكن إسماعيل بهذا المكر والدهاء أن يسيطر على الدولة وأن يجعل المناصب الهامة فيها حكراً على اليهود، حتى اكتسبوا واستطالوا على المسلمين كما يقول ابن حيان في «الإحاطة».

ثم تولى بعده الوزارة ابنه يوسف الذي ثقفه ثقافة واسعة وألحقه بخدمة بلكين بن باديس الذي تولى بعد أبيه. وكان بلكين محباً للشراب مسرفاً واستطاع يوسف بن إسماعيل أن يتقرب إلى الأمير باديس نفسه وذلك بعد رشوة الوزيرين علي وعبدالله ابني القروي ثم دبر لهما المكايد ونزع ما لهما من مال وسلمه للأمير باديس. ثم تمكن بعد ذلك من السيطرة على بلكين فصارت الدولة كلها في يده.

ولم يكن يوسف حصيفاً مثل والده فأظهر استطالته على المسلمين الذين أحسنوا إليه واستطاع أن يبعد رجال قبيلة صنهاجة التي يعتمد عليها الأمير باديس وابنه. ثم لم يكتف بذلك كله بل بلغت به الوقاحة أن

يسب النبي محمد صلى الله عليه وسلم في كتاب وضعه ثم وضع كتاباً يدعي فيه هذا الوقح معارضة القرآن الكريم. وذلك في الفترة ما بين سنة 456-459هـ وأدى ذلك إلى نقمة العلماء والأمة على هؤلاء اليهود المجرمين المتطاولين على الإسلام ونبي الإسلام وكتاب الإسلام القرآن المجيد. وانتشرت في تلك الآونة قصيدة للشيخ أبي إسحاق الألبيري يحرّض فيها صنهاجة على التخلص من هذا الوزير اليهودي الوقح ومن كل قومه الذين بغوا وتجبروا. وفيها يقول:

وأنّي احتللت بغرناطة فكنتُ أراهم بها عابثينْ

وقد قسّموها وأعمالها فمنهم بكل مكان لعينْ

وهم يقبضون جبايتها وهم يخضمون وهم يقسمونْ

وهم يلبسون رفيع الكسا وأنتم لأوضاعها لابسونْ

وهم أمناكم على سركم وكيف يكون أميناً خؤونْ

ورد ابن حزم على رسالة ابن النغريلة رداً قوياً وأثارت المسلمين ضد هؤلاء اليهود الفجرة فثارت صنهاجة وثار المسلمون أجمعون وقتلوا ابن النغريلة ومن معه من اليهود.

رسالة ابن حزم في الرد على ابن النغريلة

بدأ ابن حزم رسالته بنقد أولي الأمر من المسلمين الذين وسَّدوا أمور الدولة إلى أعدائها ومكنوا لهم فيها فقال: «اللهم إنا نشكو إليك تشاغل أهل الممالك من أهل ملكنا بدنياهم عن إقامة دينهم، وبعمارة قصور يتركونها عما قريب عن عمارة شريعتهم اللازمة لمعادهم ودار قرارهم، وبجمع أموال ربما كانت سبباً إلى انقراض أعمارهم، وعوناً لأعدائهم

عليهم، عن حياطة ملَّتهم التي بها عزّوا في عاجلتهم، وبها يرجون الفوز في آجلتهم، حتى استشرف لذلك أهل القلّة والذّلة، وانطلقت ألسنة أهل الكفر والشرك بما لو حقق النظر أرباب الدنيا لاهتموا بذلك ضعف همنا، لأنهم مشاركون لنا فيما يلزم الجميع من الامتعاض للديانة الزهراء، والحمية للملّة الغراء، ثم هم بعد مترددون بما يؤول إليه إهمال هذه الحال من فساد سياستهم، والقدح في رياستهم، فللأسباب أسباب، وللمداخل إلى البلاد أبواب، والله أعلم بالصواب».

واستخدم ابن حزم التحذير والإنذار مستشهداً بقوله تعالى **﴿ولا تركنوا إلى الذين ظلموا فتمسكم النار﴾** [هود 113] وقوله تعالى **﴿يا أيها** الذين آمنوا لا تتخذوا الكافرين أولياء من دون **المؤمنين﴾** [النساء 144] وقوله تعالى **﴿يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى** بعضهم أولياء بعض ومن يتولهم منكم فإنه منهم. **إن الله لا يهدي القوم الظالمين﴾** [المائدة 51].

وحذر من يهود ومكر يهود قائلاً: «لاسيما إن كان العدو من عصابة لا تُحسن إلا الخبث مع مهانة الظاهر فيأنس المغتر إلى الضعف البادي (وذلك كان في زمنه أما اليوم فيعلنون صلفهم وكبرهم وتجبرهم) وتحت ذلك الختل والختر والكيد والمكر».

ثم رد على رسالة ابن النغريلة أفحم رد وأقواه، ولم يترك له قولاً إلا نقضه ولا رأياً إلا أبان خطأه وخطله. وبيّن ما في التوراة المحرفة من أباطيل وتناقضات تدل دلالة قاطعة على أنها قد حُرِّفَتْ وبُدِّلَتْ. ثم أنهى رسالته بقوله: «إن أملي لقوي وإن رجائي مستحكم في أن يسلط الله تعالى على من قرّب هؤلاء وأدناهم وجعلهم بطانة وخاصة، ما سلط على اليهود.. فمن سمع هذا كله ثم أدناهم وخالطهم بنفسه من ملوك الإسلام فإنه إن شاء الله قمين على أن يحيق الله عزّ وجلّ به ما أحاق من الذلة

والمسكنة والهوان والصغار والخزي في الدنيا، سوى العذاب المؤلم في الآخرة».

ومنهم **بحر بن إسحاق القرطبي النصراني** تولى الوزارة لدى عبدالرحمن الناصر الثالث بعد أن كان طبيباً خاصاً له.

ومن هؤلاء اليهود الذين تولوا الوزارة **يعقوب بن كلّس** الذي وزر للمعز لدين الله الفاطمي ثم وزر لابنه نزار الملقب بالعزيز. وهو أول وزير في هذه الدولة. وقد ولد في بغداد سنة 318هـ/980م واشتغل بالتجارة والطب فترة شبابه ثم سافر إلى الشام وهو في سن المراهقة وكسب ثقتهم حتى بلغ درجة وكيل للتجار. وقد ذكر الحافظ ابن عساكر في تاريخ دمشق أنه كان يهودياً خبيثاً ذا مكر ودهاء وفطنة وذكاء.. وكان في قديم أمره خرج إلى الشام فنزل الرملة (في فلسطين)، وصار بها وكيلاً للتجار، فكسر أموال التجار وهرب إلى مصر. وفي مصر كسب ثقة رجال كافور الإخشيدي ثم ثقة كافور نفسه ولم تزل أحواله تتزايد مع كافور حتى صار الحجّاب والأشراف يقومون له ويكرمونه.. وأمر كافور بأن لا يصرف دينار ولا درهم إلا بتوقيع يعقوب بن كلس. وقال عنه كافور «لو كان مسلماً لصلح أن يكون وزيراً» فقرر من فوره أن يعلن الإسلام وذلك في شهر شعبان سنة 366هـ وأسلم على يد كافور نفسه في الجامع العتيق (وهو جامع عمرو بن العاص في مصر القديمة). وقد شكك ابن عساكر في صدق إسلامه، وكذلك فعلت دائرة المعارف الإسلامية. وهي من وضع مجموعة كبيرة من المستشرقين الغربيين. واتهمه أبو يعلي القلانسي في كتابه ذيل تاريخ دمشق بأنه يهودي ماكر لم يسلم إلا طمعاً في الوزارة.

ولكن كافوراً لم يوله الوزارة حيث أبقى كافور على وزيره جعفر بن الفرات (ابن خنزابة) وكان يحذّر كافور منه. ولم يلبث كافور إلا قليلاً حتى وافته المنية فاهتبل ابن الفرات الفرصة وصادر أموال يعقوب وسجنه.

ولكن يعقوب استطاع بالرشوة أن يخرج من السجن وانطلق إلى المغرب حيث لقي جوهر بن عبدالله الصقلي مولى المعز لدين الله الفاطمي وأكبر قواده. وتقرب إلى جوهر ودله على العورات في مصر وشجعه على دخولها وتوجه إلى المعز لدين الله فصار من حاشيته وكبار رجال دولته.

ولم يزل يترقى في خدمة المعز لدين الله الفاطمي حتى تولى أمر الديوان ثم تولى الوزارة. وكان يعقوب بن كلس يقرّب العلماء، والأدباء والشعراء، ويعطي الجزيل من المال فمدحه الشعراء، ووقفوا على بابه حتى عظم أمره وصار يعرف بالوزير الأجلّ. وضبط أمور الدولة ولاسيما المالية منها.

ولما تولى العزيز (نزار بن معد) بعد وفاة والده سدة الحكم اشتد ولعه بابن كلس حتى صار لا يمضي أمراً من الأمور من دون مشورته. فلما مات يعقوب بن كلس حزن عليه العزيز حزناً شديداً وبكاه ولحّده بنفسه وكُفّنَ وحُنّطَ بعشرة آلاف دينار. وخرجت القاهرة كلها في موكب جنازته ورثاه مائة شاعر فأجازهم العزيز جميعاً.

ثم تولى الوزارة **عيسى بن نسطورس النصراني** وهو من أقباط مصر. وفيه جلادة وكفاية ومال إلى النصارى من قومه فقلدهم الأعمال والدواوين وطرد المسلمين من وظائفهم الهامة في مصر كلها. واستناب في الشام رجلاً يهودياً يعرف بمنشأ بن إبراهيم بن الفرار فسلك مسلكه في التوفر على اليهود، وطرد المسلمين من الدواوين، وجعلها حكراً على بني ملته.

واغتاظ المسلمون فرفعت امرأة ظلامتها في رقعة أثناء سير العزيز ورمتها إليه ثم انسلت وفيها تقول: «يا أمير المؤمنين، بالذي أعزّ النصارى بعيسى بن نسطورس، واليهود بمنشأ بن الفرار، وأذلّ المسلمين بك ألا نظرت في أمري» فحاولوا الوقوف على المرأة فلم يستطيعوا.

وتفكر العزيز في قولها ملياً، ثم قام وقال: «صدقت كاتبتها. تنبهنا على غلط فيه وغفلة عنه» ثم أمر بالقبض على عيسى بن نسطورس، وطرد الكتّاب والمتصرّفين من اليهود والنصارى، وإرجاع المسلمين إلى وظائفهم. ولكن هذا الأمر لم يستمر حيث استطاع عيسى ببذل الأموال والاستشفاع بست الملك بنت العزيز، وكانت أم ست الملك نصرانية، وكان لا يردُّ لها طلباً، أن يطلب الصفح من العزيز فصفح عنه، ثم أعاده إلى الوزارة بشرط استخدام المسلمين في الدواوين، فحمل إليه عيسى ثلاثمائة ألف دينار ذهباً وقدّمها للعزيز فاستعاد مكانته.

وتولى **أبو إسحاق بن إبراهيم بن هلال بن زهرون الصابي الحراني** ديوان المظالم وديوان الرسائل في أيام المطيع لله العباسي. وعرض عليه عز الدولة البويهي الوزارة الكبرى إن أسلم فأبى، رغم أنه كان يحفظ القرآن الكريم وكثيراً ما يستشهد بآياته في رسائله. وألف كتاباً في تاريخ بني بويه، ولكن بلغ عضد الدولة البويهي أنه يقول عن كتابه هذا «إنها أباطيل أنمّقها وأكاذيب ألفقها» فغضب عليه عضد الدولة وأراد قتله ولكن المنيّة عاجلته، وعاش أبو إسحاق بعدها في عزلة حتى وفاته سنة 384هـ، فرثاه الشريف الرضي بقصيدة طويلة وقال إنه بكى فيه أخلاقه الرضيّة.

وتولى **أمين الدولة هبة الله صاعد بن إبراهيم أبي التلميذ** الوزارة كان أوحد زمانه في الطب ورئيساً للأطباء (ساعورا) في البيمارستان العضدي. ثم تولى الوزارة بعد أن تولى رئاسة الأطباء وامتحانهم في بغداد. وكانت وفاته سنة 560هـ وله من العمر 94 عاماً، وقد مدحه الشعراء ومنهم السيد نقيب السادة الأشراف والشريف أبو يعلي محمد بن الهبارية العباسي والشاعر أبو إسماعيل الطغرائي.

ومنهم **أمين الدولة أبو الفتح بن أبي النجم النصراني** تولى الوزارة في الدولة الأيوبية في مصر بعد أن عمل بالطب فترة.

ومنهم **أمين الدولة الصاحب أبو الحسن بن غزال بن سعيد السامري.** كان طبيباً للملك الأمجد بهرام شاه الأيوبي ثم تولى الوزارة. ولما توفى الأمجد وتولى الملك الصالح عماد الدين إسماعيل بن الملك العادل الحكم أبقاه في الوزارة. وكان أمين الدولة أبو الحسن بن غزال السامري يستولي على أموال الناس في دمشق ويرتشي فبلغ ذلك الملك الصالح فصادر أملاكه وسجنه.

ومنهم أمين الدولة **أبو الفرج صاعد بن هبة الله النصراني** الوزارة للخليفة الناصر العباسي بعد أن اشتغل بالطب. ولكنه كان فظاً مع الجند وأساء معاملتهم فقتلوه عام 620هـ. ومنهم **أبو الفرج بن القف الطبيب الجراح** من نصارى الكرك بالأردن. تولى بها الوزارة وكانت وفاته سنة 685هـ.

وامتلأ تاريخ الدول الإسلامية المختلفة بأسماء النصارى واليهود والصابئة الذين تولوا الوزارات المختلفة. وكان ما يسمى منصب الوزير يوازي اليوم منصب رئيس الوزراء. وكانت الوزارة على ضربين: (1) وزارة **التنفيذ** ويكون الأمر فيها أصلاً للخليفة أو الملك أو السلطان. وهي تشبه إلى حد ما النظام الرئاسي حيث يكون رئيس الجمهورية هو المسؤول الأول ثم يأتي بعده رئيس الوزراء وصلاحياته تنتهي عند رئيس الدولة الذي يوجهه. وهناك **وزارة التفويض**: حيث تكون السلطات كلها تقريباً لرئيس الوزراء أو الوزير في الدولة أو كاتب الدولة، ويكون الخليفة أو الملك أو السلطان قد فوض إليه تسيير أمور الدولة، وتكون صلاحياته كبيرة جداً. وهي أشبه ما تكون بصلاحيات رئيس الوزراء اليوم في بريطانيا والهند ودول أوروبا الغربية.

ومن آخر الوزراء اليهود الوزير **جوزيف أصلان قطاوي** الذي تولى وزارة المالية في مصر سنة 1924م وفي العراق تولى عدد من هؤلاء اليهود

الوزارات المختلفة وكذلك في المغرب. وأما المستشار المالي للملك المغربي السابق والحالي فهو من اليهود المغاربة الخبراء بالشؤون المالية والذي له علاقات بالدوائر المالية في أوروبا وغيرها.

وأما النصارى الذين تولوا الوزارات في البلاد العربية في العصر الحديث فعدد كبير جداً منهم وخاصة في مصر وسوريا ولبنان والعراق والأردن. وكان **طارق حنا عزيز** نائب الرئيس صدام في العراق آخر هؤلاء القوم في العراق. **وفي سوريا تولى رئاسة الوزراء فارس الخوري** أكثر من مرة. وكان رجلاً كفؤاً ووطنياً مخلصاً. وفي لبنان ينص الدستور على أن يكون رئيس الجمهورية مارونياً مسيحياً، وذلك ما فرضته فرنسا عند الاستقلال. وتشتمل الوزارة على عدد كبير من النصارى.. مع أن المفروض في النظم الديمقراطية أن ينتخب الرئيس من الشعب سواء كان مسيحياً أو مسلماً، ولكن بما أن المسلمين أكثرية فلابد من النص على ديانة الرئيس. أما الحبشة وإريتريا ذات الأغلبية المسلمة فإنهما تحكمان من قبل النصارى. وكذلك كانت السنغال وبعض البلاد الإفريقية ومنها نيجيريا حيث إن رئيسها أبوسانجو نصراني وغالبية سكانها مسلمون.

الحكم الذاتي لغير المسلمين

وكان لكل طائفة من طوائف غير المسلمين في الدولة الإسلامية حريتها الدينية الكاملة، بل كانت الطائفة تختار رئيسها، ويوافق عليه الخليفة، ويصدر مرسوماً بذلك. ويعطيه الخليفة أو السلطان صلاحيات كاملة، ليس فقط في النظر في الشؤون الدينية للطائفة بل أيضاً في النظر في شؤونها الأخرى ويحق لهم التقاضي لديه أو لدى من ينوبه. ويجعل الخليفة أو السلطان لهذا الرئيس شرطة وسجناً، وله حق تنفيذ الأحكام بين أبناء طائفته دون الرجوع إلى المحاكم الإسلامية. ولم يكن **الجاوون** (رئيس

اليهود) أو **رئيس البطارقة** (رئيس النصارى) يدين بالولاء والخضوع لأحد سوى الخليفة أو السلطان.. ومع هذا فيحقّ لأبناء الطائفة أن يتحاكموا إلى القضاء الإسلامي إذا أرادوا ذلك. وأن يحكم بينهم بالعدل والإنصاف كما أمرت بذلك الشريعة الغراء.

وهذا كله قد حدث في التاريخ الإسلامي منذ عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله وسلم إلى نهاية الدولة العثمانية في عهد السلطان عبدالحميد الثاني والسلطان محمد رشاد. وقد تحاكم اليهود إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم طمعاً في أن يخفف عنهم بعض أحكام التوراة. قال تعالى عنهم **﴿سماعون للكذب أكّالون للسحت فإن جاؤوك فاحكم بينهم أو** أعرض عنهم. **وإن تعرض عنهم فلن يضروك شيئاً، وإن حكمت فاحكم بينهم** بالقسط، **إن الله يحب المقسطين. وكيف يحكمونك وعندهم التوراة فيها حكم الله ثم يتولون من بعد ذلك وما أولئك بالمؤمنين﴾** [المائدة 43، 44]. وكان الحكم فيها برجم الزاني والزانية المحصنين فأرادوا أن يبتعدوا عن هذا الحكم فجاؤوا إلى الرسول أملاً في أن يحكم بحكم آخر فجاء بالتوراة وقال لقارئهم افتحها واقرأ فجاءت على آية الرجم عندهم فغطاها بيده فنزع عنها يده فقرأها فإذا فيها حكم الله وهو الرجم فنزلت تلك الآيات تفضحهم أنهم ليسوا على شيء. وأنهم يبتعدون عن حكم التوراة إذا لم توافق هواهم والحكم فيها موجود إلى اليوم. وهي من الآيات التي لم تحرف.

وهكذا كان لليهود والنصارى نوع من الحكم الذاتي داخل إطار الحكم الإسلامي العام. وهو ما لم يحصل عليه المسلمون عندما يعيشون كأقليات، بل ويمنعونهم حتى من لبس منديل على الرأس في بلاد الحرية والديمقراطية (فرنسا، ألمانيا... إلخ)، بل يمنعون نائبة في البرلمان التركي من أن تغطي رأسها بمنديل، ويطردونها من البرلمان بسبب هذه الجريمة!! ولا

شك أنهم يحاربون المسلمين حتى في أوطانهم ويمنعونهم من تنفيذ الشريعة حرباً شعواء، وذلك في تركيا والجزائر ونيجيريا، حتى في الولايات التي أغلبيتها الساحقة مسلمون، يمنعونهم من ذلك ويشغبون عليهم شغباً عظيماً. بل إنهم يشغبون على السودان عندما أرادت تطبيق أحكام الشريعة مع أن حكومة السودان سمحت لغير المسلمين أن يتحاكموا إلى شريعتهم وقانونهم، بل سمحت للمناطق الجنوبية حيث الأكثرية وثنية ويتساوى المسلمون والمسيحيون فيها بأن يحكموا بالقانون الذي يرضونه.. والحملة على الإسلام والاتهام له بالتعصب والإرهاب مستمرة رغم أن الإرهابيين الحقيقيين هم اليهود في إسرائيل وأعوانهم.. وهم المتعصبون المغالون في التعصب والإسلام براء من هذا التعصب. بل على العكس كان المسلمون في تاريخهم الطويل متسامحين جداً مع غير المسلمين لدرجة البلاهة، وتولية غير المسلمين المناصب الهامة جداً في الدولة. مع أن الإسلام لا يقبل أن يتسلطوا على المسلمين في ديار المسلمين ورضي الله عن عمر الفاروق حيث كتب له أبو موسى الأشعري يخبره أن لديه بالعراق (وكان والياً له من قبل عمر) غلاماً نصرانياً فطناً لقناً خبيراً بالحساب وأراد أن يوليه الأمور المالية في ولايته، فكتب له عمر لا توله حتى يسلم. فكتب أبو موسى مرة أخرى يقول أن الغلام أبى الإسلام، وأنه محتاج له ليتولى الشؤون المالية، فكتب له ابن الخطاب لما أكثر عليه القول: «مات الغلام والسلام».. فرضي الله عن الفاروق الذي أدرك خطورة تولية غير المسلمين مناصب الدولة الهامة. ومع ذلك هو هو ابن الخطاب القائل لعمرو ابن العاص فاتح مصر وواليه عليها يا عمرو متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً. وهو الذي جعل قبطي من مصر يسابق ابن الأمير فلما سبقه القبطي غضب ابن الأمير فلطم القبطي.. وكم كان الأقباط يتلقون من الرومان اللطمات والركلات والجلد والسخرة فلما جاء الإسلام امتلأت قلوبهم عزة وكرامة وأنفة من الذلة.

وتساوى الجميع في الكرامة والإنسانية والحقوق العامة والواجبات. وتحرك القبطي من مصر إلى المدينة المنورة عاصمة الخلافة.. ولو حدث مثل ذلك اليوم، بل ويحدث كل يوم أن يلطم شرطي أو ضابط صغير أحد أفراد الشعب فلا يتحرك أحد، ويعتبر ذلك أمراً عادياً. وقد امتلأت نفس هذا القبطي بالعزة والكرامة، وعرف أن حقَّه لن يضيع فتجشم عناء السفر في الصحراء من مصر إلى المدينة المنورة. ولم يمنعه أحد ولم تكن هناك إجراءات ولا جوازات ولا أذونات، ولا قال له أحد هذه مدينة الرسول لا يدخلها كافر. فذهب ودخلها وقدَّم شكواه مباشرة لأمير المؤمنين الذي أمر له بنُزل وعطاء، وأرسل في طلب عمرو بن العاص وابنه. والرحلة من مصر إلى المدينة تستغرق آنذاك شهراً كاملاً. والقبطي يعيش عيشة الأحرار المكرمين في ضيافة دولة المسلمين. فلما جاء عمرو وابنه ومثلاً أمام عمر اعترف ابن عمرو بما فعل فأمر أمير المؤمنين القبطي أن يضرب ابن أمير مصر وفاتحها كما ضربه. ثم أمره بضرب عمرو بن العاص نفسه لأن ابنه لم يتجرأ على ضرب القبطي إلا بسلطة أبيه، ولكن القبطي توقف، واعترض عمرو على أنه ما شهد ذلك الموقف ولا علم به إلا فيما بعد.

وهكذا ملأ النظام الإسلامي الأرض بالعدل السامق الذي لم تصل إليه أمة من الأمم لا في الماضي ولا في الحاضر ولن تصل إليه حتى في المستقبل المنظور وهذه الإرادة والقوة التي ملأت نفس هذا القبطي أو ما يسمى اليوم Empoweyment جعلت الأقباط في مصر يقبلون على الإسلام وعلى تعلم اللغة العربية حتى أصبح الإسلام دينهم والعربية لغتهم بينما فشلت أمة اليونان وأمة الرومان رغم حضارتهم واتخاذهم الإسكندرية وطناً لهم (أنشأ الإسكندرية كما هو معروف الإسكندر المقدوني فكانت عاصمة البطالسة = البطالمة وهم خلفاؤه من بعده ومركز الحضارة العالمي وفيها مكتبة الإسكندرية أعظم مكتبات الدنيا في العالم القديم) في فرض اليونانية أو الرومانية لغة للشعب المصري.

ورغم أن الرومان تنصَّروا بعد المصريين إلا أن مذهبهم في النصرانية (المذهب الملكاني) يختلف عن مذهب الأقباط. وظل الأقباط على مذهبهم، وتحمَّلوا من أجله التنكيل والضرب بالسياط والسجن والتعذيب. وقد شاهدت بنفسي تلك الآثار الموجودة إلى اليوم في مدينة حلوان (إحدى ضواحي القاهرة).

لقد جعل الإسلام الأقباط يناصرون قوات عمرو بن العاص الضئيلة عندما دخل مصر بأربعة آلاف جندي في مواجهة أكثر من مائة ألف من الرومان.. وكانوا يمدون قوات عمرو بالميرة والطعام. ويدلونه على أماكن العدو وأماكن الغِرَّة منهم، بل إن بعضهم قاتل معه الرومان. وأحيل القارئ الكريم في هذا الموضوع إلى رسالة دكتوراه للدكتورة **فاطمة مصطفى** عامر نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة تحت عنوان **«تاريخ أهل الذمة في مصر الإسلامية من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي»** في جزءين.

وقد ذكرت الباحثة الفاضلة أن رئيس البطارقة غضب عندما بدأت الكنائس تخلو في أيام عمر بن الخطاب بسبب تحول الناس إلى الإسلام، وكان يسمِّي ابن الخطاب الدجَّال، فلما جاءت دولة بني أمية وفرضوا الجزية على من أسلم بدأت موجة دخول الإسلام تنحسر فتنفَّس رجال الكنيسة الصعداء، ولكن ما أن جاء عمر بن بن عبدالعزيز رضي الله عنه حتى أقام الإسلام والعدل وقال قولته المشهورة «إن الله بعث محمداً صلى الله عليه وسلم داعياً ولم يبعثه جابياً» عندما كتب إليه واليه على مصر أن بيت المال سينكسر إذا رفعوا الجزية عمَّن أسلم وأنصفوا من فرضت عليهم الجزية. فدخل الناس في عهده المبارك القصير في دين الله أفواجاً حتى قال كبير الأساقفة في عهده: «ذهب الدجال (يقصد عمر بن الخطاب) فجاء الدجال الأكبر (يقصد عمر بن عبدالعزيز)». لأن العدل بعد الجور

أكبر دافع للناس إلى العودة إلى الإسلام، وأفضل من ألف داعٍ وداعي.

والإسلام يأمرنا بالإحسان إلى أهل الذمة والرسول يوصي بالإحسان إلى أهل الذمة حتى وهو على فراش الموت. «ومن آذى ذمياً فقد برئت منه ذمة الله وذمة رسوله». بل إن الإسلام قد أمر بموادة المشركين والكفار من أهل العهد إذا لم يكونوا محاربين للإسلام وأهله. قال تعالى **﴿عسى الله أن يجعل بينكم وبين الذين عاديتم منهم مودة والله غفور رحيم. لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبرّوهم وتقسطوا إليهم، إن الله يحب المقسطين. إنما ينهاكم الله عن الذين قاتلوكم في الدين وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على إخراجكم أن تولوهم. ومن يتولهم فأولئك هم الظالمون﴾** [الممتحنة 7-9].

قال ابن كثير في تفسير هذه الآية. قال الإمام أحمد (بسنده) عن أسماء بنت أبي بكر رضي الله عنهما قالت: «قدمت أمي وهي مشركة في عهد قريش (أي العهد الذي تم فيه صلح الحديبية) إذ عاهدوا فأتيت النبي صلى الله عليه وسلم فقلت يا رسول الله إن أمي قدمت وهي راغبة أفأصلها؟ قال نعم صلي أمك» (أخرجاه أي البخاري ومسلم). وقال الإمام أحمد (بسنده) قدمت قتيلة على ابنتها أسماء بنت أبي بكر بهدايا: ضباب وقرض وسمن وهي مشركة، فأبت أسماء، أن تقبل هديتها وتدخلها بيتها، فسألت عائشة النبي صلى الله عليه وسلم فأنزل الله تعالى **﴿لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين..﴾** الآية. فأمرها أن تقبل هديتها وأن تدخلها بيتها. وهكذا رواه ابن جرير وابن أبي حاتم من حديث مصعب بن ثابت. وفي رواية لأحمد وابن جرير قتيلة بنت عبدالعزى بن سعد بن مالك بن حسل.

وهكذا الإسلام دوماً يأمر بصلة الكفار والمشركين وأهل الكتاب

ماداموا غير محاربين للإسلام وأهله. ولم يخرجونا من ديارنا ولم يظاهروا على إخراجنا، ويزداد الأمر بهذه الصلة، إذا كانت بيننا وبينهم قرابة مثل الوالدين حتى ولو أمرا ابنهما أو بنتهما بالشرك قال تعالى **﴿وإن جاهداك على أن تشرك بي ما ليس لك به علم فلا تطعهما، وصاحبهما في الدنيا معروفاً﴾** [لقمان 15] فلم ينه عن معاملتهما بالحسنى بل أمر بذلك رغم جهادهما في إخراج ابنهما من دائرة الإسلام إلى دائرة الكفر والعياذ بالله.

فما أعظم هذا الدين وأبركه على البشرية جمعاء. ولا سبيل للبشرية بالخلاص مما هي فيه من ظلم وظلمات إلا بالاهتداء بأنوار هذا الدين الداعي إلى المحبة والوئام والسلام.



الهوامش

1) ابن جرير (أبو جعفر) محمد بن جرير الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، دار المعرفة ج 3/209-215.

2) أبو عبدالله محمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج 4/130 وما بعدها.

3) محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ج 6/79.

4) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم ج 2/19 وما بعدها.

5) الإصابة لابن حجر ج 8/127 والاستيعاب لابن عبدالبر ج 4/1872. وأخرج الترمذي عن أنس «أن حفصة قالت لها: يا بنت اليهودي فبكت ودخل عليها النبي صلى الله عليه وسلم وهي تبكي فأخبرته بما قالت حفصة فقال لها النبي صلى الله عليه وسلم: إنك لابنة نبي، وإن عمك نبي، وإنك لتحت نبي، ففيم تفخر عليك. ثم قال: اتّق الله يا حفصة» وأخرج مثله أحمد في مسنده ج 3/135 وإسناده صحيح.

6) تفسير البغوي قوله تعالى **﴿اليوم أحل لكم الطيبات وطعام الذين أوتوا الكتاب...﴾** الآية 5 من سورة المائدة.

7) البحر المحيط، سورة المائدة آية 5.

8) ابن الإخوة القرشي: معالم القربة في أحكام الحسبة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ص 254.

9) سيرة ابن إسحاق ج 1/485.

10) بدائع الفرائد لابن القيم ج 3/208 والمنح المرعية، مؤسسة قرطبة، القاهرة ج 2/441.

11) محمد بن مفلح المقدسي الحنبلي: الآداب الشرعية.

12) سورة آل عمران الآية 75.

13) ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق د. نزار رضا، دار الحياة، بيروت ص 161-167.

14) ابن حجر العسقلاني: الإصابة في معرفة الصحابة ج 1/288.

15) سنن أبي داود ج 2/335.

16) عون المعبود شرح سنن أبي داود ج 10/367 كتاب الطب.

17) الموطأ ص 673.

18) سنن البيهقي ج 349/9.

19) محمد علي البار: مداواة الرجل للمرأة ومداواة الكافر للمسلم، دار المنارة، جدة، وهو عبارة عن بحث مقدم لمجمع الفقه الإسلامي في دورته الثامنة المنعقدة في بروناي دار السلام محرم 1414هـ/ يونيه 1993م.

20) إيان لوستيك: البهودية الأصولية، ترجمة ونشر مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت 1991، ص 91.

* * *



مدخل:

للشعراء قيثارة واحدة، ولكنهم يعزفون
عليها أنغاماً متعددة. وقيثارة شاعرنا
حسين عرب تأسر وتطرب عندما يلامس
أوتارها «الإيمان والشجن» وتخرج من
تجربة الغربة الشعرية بعبر ودروس أخلاقية، من خلال صوت شعري يتألق بالوجدان

لكن هذا الصوت الشعري الذي يمارس الحرية بالانعطاف على الذات التي لا تخسر نبضها الشعري حين يسعفها الإيمان بالله، يطفو إلى السطح في الأناشيد والعاطفة الوطنية حيث تنمو نزعات التعليم والإرشاد على نزعة الإبداع وحرية الذات.

الالتزام إذا مارسه الشاعر مسلحاً بالإيمان والوجدان يبدو مقبولاً مستساغاً وبعيداً عن الشكلية والوعظ ولكنه كثيراً ما يسلب القصيدة بريقها ونبضها لتغلب عليه المناسبة والمنبرية فلا يعمر في الذاكرة كما يعمر الوجدان والذات الشعرية، ويخبو بمجرد ما يبلغ وظيفته الشعرية، وإن اختلف شاعر عن شاعر بقدرته على التوفيق بين الشعري وغير الشعري من دوافع أخلاقية ووطنية وعقدية. حين تخسر الحرية في الشعر والفن تضيف مساحة الإبداع ويصبح الشعر وسيلة لا غاية.

والشعر الوطني ذو طبيعة تاريخية والتزامات فكرية تحدد لعب الإبداع. وتدفعه أن يضحي بالذات على مذبح الإديولوجيا والأخلاق، والتعليم في الجوهر شيء والشعر شيء آخر.

لذلك شاعرنا حسين عرب يهزك شاعراً في قضايا الإيمان والشجن والغربة لأنه لا يغترب عن الذات الشعرية.

أما حين تأتي العواطف الوطنية فتخرج كما يخرج من عمق الذات الشعرية إلى السطح العام والمشترك الذي يجهد ليوفق بين الشعري والأخلاقي.

في هذا القسم من دراستنا لشعر حسين عرب سوف نعطف على قصائد بعينها يبدو فيها الجاهز أكثر من الخفي المفاجئ الذي يلائم الشعر. فالإيمان والوجدان والفناء، هي من أسلحة الشاعر التي يدافع بها عن خصوصيته وصوته الشعري الذي لم يفقد بريقه في العودة إلى الله لكن شفافيته انتهكت بالشائع والعام والتزامه بالوظيفة التعليمية أو التاريخية التي تبتعد عن الجمال والدهشة لتقترب بالقصيدة من الإرشاد وأحياناً الوعظ.

وحين يمارس الإبداع حرية الحركة يخرج بنتائج مجزية حتى في مجالات اللعب الحر الذي تدخل فيه البديهية والارتجال فيضمن الإدهاش والمفاجأة.

يستوقفنا عند الشاعر حسين عرب ملمح لا يبلغ مبلغ الظاهرة ولكنه أثبته في مجموعته الكاملة في قصيدتين، الأولى بعنوان: «جموح النفس» وهي مشاركة شعرية مع كل من الشاعر محمد حسن فقي وحسين سرحان والدكتور زكي المحاسني. وهي على البحر الطويل أدرجها الشاعر في باب أشجان، مطلعها:

**حذارك من نفس تنزى جموحها		يضيق بها - إن نازعتك - فسيحها**

(ص 58) جـ 2

وهي من ثلاثة وعشرين بيتاً. وهي نص اشتركت بتأليفه قرائح الشعراء المذكورين.

والقصيدة الثانية بعنوان «أفواف» اشترك معه فيها الشاعران

حسين سرحان وحمزة شحاتة وهي على البحر الكامل، أدرجها عرب في باب ألحان وهي من أربعين بيتاً ومطلعها:

تركتك مسلوب الفؤاد مجافى مضني الهوى تتعجل الإنصافا

(ص 169) جـ 2

وهي تجربة طريفة أعطت غلالها في المسرح بما اصطلح عليه بتأليف نص واحد من عدة مؤلفين تأخذ صيغة «الورشة»، منها مسرحية «الخيام» المشهورة التي أخرجها روجيه عساف ولعبت على المسرح مرات عديدة شاهدناها في الجامعة الأمريكية 1981. وقد حاول كل من جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف في الرواية نصاً مشتركاً إن لم تخطئني الذاكرة بعنوان «البحث عن جبران مسعود».

وهذا اللون من التأليف المشترك نوع من التجريب يقوم على استفزاز القرائح وتحريكها لتكوّن نصاً واحداً مشتركاً، وكأنه تناص ولكنه تناص من نوع آخر تتداخل فيه القرائح لتشكل النص الواحد.

قد يكون ذلك ممكناً في المسرحية والرواية لطبيعة هذين الجنسين الأدبيين الموضوعية، فالذات فيهما تختفي وراء الآخر في تعبير الشخصيات والأفكار، فكيف يمكن أن يكون في القصيدة كما أثبتها عرب في مجموعته الكاملة كما رأينا. والذات في القصيدة تهجم إلى الواجهة، وذوات في نص واحد يصعب أن تأتلف في نص واجداني غنائي وإن كان ذلك ممكناً. أما في المسرحية وتأليف الورشة فهو أكثر إمكاناً وواقعية وإلى حد أقل في الرواية.

هذه قضية وليست إشكالية وإن انطوت على إشكالات فيها، ليست «تناصاً» بالمعنى الاصطلاحي وإن كانت تبدو تناصاً معكوساً، فإذا

كان التناص حضور نص ما أو نصوص في نص آخر فالمسألة هنا هي تعدد القرائح والخبرات التي تشترك معاً بشكل إرادي وواعٍ لتشكل نصاً.

قد يكون تعدد الأزواج للنص الواحد مقبولاً في المسرحية والرواية ولكنه في القصيدة لطبيعتها الذاتية والوجدانية ترفضه التجربة.

وأذكر هنا أننا في مجلة شعر كنا نقوم بتأليف القصائد الطوال على البحور التامة في رحلاتنا إلى الجبل في صيف أو في بعض حفلاتنا ولكننا لم نسجل أبداً هذه القصائد المرتجلة. وأعتقد فيها شيء من روح المعارضة الساخرة «Parody» كما في المسرحية وتعبر عن تحيز الجماعة للشعر الجديد، وإظهار قدرتهم على نظم القصيدة التقليدية بمرونة ويسر. ولكن نحن هنا أمام قصيدتين لحسين عرب وزملائه الشعراء وثيقتين مكتوبتين ومثبتتين في مجموعة عرب الشعرية الكاملة.

أي من الأبيات لعرب وأيها لسرحان وأيها لسبح وأيها لشحاتة وأيها للفقي؟ إنه حقاً سؤال لا تحصل على جواب له إلا إذا استنطقنا الشعراء المغيبين وكانوا يتذكرون ملكياتهم الشعرية في القصيدتين المذكورتين.

إلا أن المفاجئ في المسألة هي أن كلا النصين قائم كقصيد ومنسجم مما يدل على براعة الصقل والصناعة التي أدخلت عليها بعد الارتجال والسكبة الأولى، وأنهما لا يبتعدان عن روح حسين عرب في كل من أشجان وألوان، ولأنه احتفظ بهما من سائر الشعراء المشتركين وأبرزهما في مجموعته الكاملة فإنه يتحمل مسؤولية الصورة النهائية لكل من هذين النصين.

الشعر فن شديد الغيرة لاسيما الوجداني، ولا يتحمل تعدد الأزواج، ولعل طرافة التجربة ونجاحها دفعت حسين عرب للاحتفال بهذين النصين الشعريين اللذين يتركان انطباعاً لدينا أنهما لمؤلف واحد.

ولأن عرب أثبتهما في أعماله الكاملة ولتواشجهما بالروح والأسلوب مع نسيج «أشجان» من ديوانه في قصيدة «جموح النفس»، و«ألوان» في قصيدة «أفواف» يكتسبان شيئاً من المشروعية في دولة الشعر، فتأليف الورشة يمكن أن يكون ناجحاً لا في المسرحية والرواية بل أحياناً في القصيدة أيضاً.

الشعر كمعبر عن الذات

لماذا يلجأ الشاعر حسين عرب إلى الشعر كمعبر أول عن الذات والحضارة، بعد أن جرب الوزارة، والإدارة الحكومية، وخرج من هذه التجربة شاعراً مجابهاً صريحاً يتصدى للعيوب الأخلاقية والاجتماعية تصدياً مسؤولاً متخذاً من الشعر نبراساً يضيء له الدرب، ويفضح الباطل، وينصر الحق دون أن يعري القصيدة من ألق الحسن ورونق الفن.

أليس الإيمان بالنسبة لشاعرنا هو المخلص والمنقذ؟ لماذا لا يكتفي حسين عرب بالإيمان الذي خصص له مفتتح ديوانه وأحله في الصدارة من فكره وعمله؟ لماذا يصبح الشعر عنده علامة أخرى على الإنسان والحضارة؟ إذا كان الإيمان يعبر عن قوة القبول للنفس الإنسانية للمطلق، فإن الشعر عند حسين عرب يقترن بالفكر. أو هو الفكر في غضبه ورفضه لما لا تقبله النفس من الباطل. فالشعر هو الفكر والفن في آن، يتسلح بالجمال ويعتد بالحسن من أجل تغيير الواقع إلى الأفضل والأجمل. والشاعر حسين عرب يدين ضمناً في قصائده من يتحول بالشعر عن هذه الوظيفة المثلى إلى رزايا وسفاسف لا تمثل إلا تسفل الذات من أفقها الأعلى إلى وهدة الوحل والجهل. فبنو الضاد الذين تتوجه قلوبهم إلى عكاظ في مهرجان الشعر هم النخبة التي تمثل فيض البيان، النهر الذي يجري من قلب التراث:

يصلون التراث متصلاً من عهد قحطانه ومن عدنانه

ويفيضون من بيان نقي مستمد كالنهر في فيضانه

(ص 127) جـ 1

فالتراث إذاً بمثابة النبع الذي يجري من نهر البيان النقي في قلوب الشعراء ومن أفواههم:

مشرق معرب بحسن المعاني والمباني تموج في ألوانه

(ص 128) جـ 1

فالقافية لا تستقيم بدون الوزن عند شاعرنا كما يُلمح في مكان آخر في شعره، وكلاهما مرتبط بالنموذج الذي ينبثق نهر بيان من قلب التراث، حتى إنه على إيمانه بهذا الانبثاق من قلب التراث ونبضه يصرح دون إيماء، أن الشعر هو الفكر، وهو الفن لكن هذا الفكر وهذا الفن عند شاعرنا متصلان بالنبع، التراث الذي يشكل نهراً واحداً وإن تعدد فيضه وتموج ماؤه. وهؤلاء الذين يجافون هذا النبع، يلوثون الحق، أو يتلون الحق عندهم كجلد الحرباء، التي تهبط بذواتهم الضالة بالشعر من أفق الفن الأعلى وعزة الفكر إلى مرتبة الرزية والدنية.

يقول الشاعر من قصيدة عكاظ نادباً المفكرين والشعراء إلى الشعر كقيمة حضارية للإنسان لا كوظيفة اجتماعية محدداً موقفه الذي يرى للشعر هذه الوظيفة العليا ومؤسسة فنية تضرب جذورها في أعماق التاريخ. ويتدفق ماؤها في عروق الإنسان والحضارة:

قادة الفكر من بني الضاد والشعر هو الفكر عزّ في شنآنه

علقوا بالمعلقات الثريا من جنى الفن أو سنى وجدنانه

وأميطوا اللثام عن كل ثغر عبقري يجري الجنى من جنانه

(ص 128) جـ 1

لاحظ معي أيها القارئ بيان الشاعر الحاسم والواضح «الشعر هو الفكر» عزته في سموه ورفضه، وهو من «جنى الفن وسنى الوجدان» الذي يجري من جنان الشاعر كما يجري النهر من النبع. لذا يستحق الشعر أن يعلق في القلوب، وأن يتدلى في الصدور، وأن يزدهي في ساحة الوجود معلقات هي عماد الضوء، وسند الثريا، الذي يستمر تراثاً خالداً لا يفنى أبد الدهر.

حين يحدد حسين عرب الشعر بأنه الفكر والفن، فهو برأيه يقود إلى الحق، وحين يتلون الحق بتعبيره، فهو نتيجة لشعر يتحكم به الجاهل وبرسالته ذلك الذي «يربو الهزيل في ميزانه» مستمداً من العبث والهوى، فالرزية لا تولد إلا الدنيئة، والحصيلة زبد يستحيل جفاء يستقر على لا شيء.

فحسين عرب كمعظم السلفيين الجدد فكراً وشعراً يتمسك بالفكر والنظام الذي يضبط العالم، ويجتبه الهوى والعبث، ويكون الشعر فيه دعامة من دعامات الفكر الوطيد والجمال الخالد.

فهو في قصيدة عكاظ لا يهاجم جماعة الشعر الجديد بقدر ما يتوجه إلى النظّامين الذين ينتزعون الشعر من رسالته السامية التي تتصل بالفكر والفن ويلحقونه بالعبث والهوى.

من هنا يمكن أن نفهم تراتبية الأولويات في بناء عالمه الشعري. الإيمان أولاً ثم تليه الأوطان ثم تتبع ذلك الأشجان والألحان. فالرسالة التي يبحث عنها الشاعر لفنه يجدها في التعبير عن هينمات الوجدان وعلاقة الإنسان بالله من ضمن انتمائه إلى الإسلام، كما يجدها في الدفاع عن الوطن والمنافحة عن قضاياه، لكن الرسالة لا تصنع الشعر إن لم يكن الشعر بحد ذاته هو الرسالة، لا يكفي أن نوظف الشعر للتعبير عن القضايا القومية ليكون شعراً، بل علينا أن نحيل القضية القومية إلى

شعر، وخصائصه الثابتة المعروفة: الحياة والجمال والبقاء، أما الخدمات الآنية التي تؤديها قصائد الشعراء في القضايا القومية والوطنية والدينية فتذهب بتحققها، لذا يتميز شاعر عن شاعر، بالقدرة على تحويل الوطن والدين والانتماء إلى شعر فيحتل المرتبة الأولى، لا أن يكون تابعاً وخادماً لقضايا أخرى. وقيمة الشعر إنما تنبع من بنيانه وفحواه ونسقه لا من الوظائف التي يؤديها وإن كانت مهمة، لكنها لا تسلب الشعر مكانته الأولى لتأخذ محله، وتزحزحه إلى المرتبة الثانية. فالشعر سواء خدم قضية قومية أم إنسانية، دينية أم أخلاقية لا يتخلى بهذه الخدمة عن معاييره وقيمه، ليتوسل بالوظائف التي يؤديها، فقصيدة تعبر عن صراع الفلسطيني من أجل حقوقه في أرض بيت المقدس أو زنجي يكافح من أجل المساواة في الجنوب من الولايات المتحدة، أو مكافح من أجل السلام أينما كان أو معذب يتوسل الحب الإلهي للوصول إلى الله، كلها يجب أن تنجح بكونها شعراً أولاً وأخيراً، لا بالغايات التي تخدمها. فالقصيدة يجب أن تنجح من كونها قصيدة لا من العبرة أو الأمثولة التي تضربها أو تخدمها كائناً ما كانت.

تقوم نزعة الاتباع على رفعة الماضي بكل جوانبه من لغة وشعر ودين وحضارة والشعراء العرب الذين اتبعوا النماذج الموروثة للقصيدة، وحدثوا مصطلح الشعر القديم، ليتكيف مع الحاضر، إن بالمعارضة كعتبة لابد منها نحو هذا التحديث، أو المحاكاة لهذه النماذج وهذا النسق بابتداع ما يناسب الحاضر على مقاسات جاهزة موروثة. والإبداع بالمحاكاة أكثر حركة وحيوية من الإبداع بالمعارضة لأن الشاعر في المعارضة يتقيد بالنموذج الجاهز سياقاً ولغة وشكلاً، وحتى في الوزن والقافية والبلاغة والبيان. والمعارضة إن هي إلا مباراة بين الشاعر الأصل والشاعر الفرع أي المعارِض بالكسر والمعارَض بالفتح. قد تصل هذه المباراة إلى حد المنافسة لكن الشاعر الفرع ليس متاحاً له أن يتجاوز الشاعر الأصل، كما في

سينية البحتري وسينية شوقي على سبيل المثال، فسينية شوقي على أهميتها محكوم عليها باتباع النموذج الأصل لا بتجاوزه. ولعل الإبداع بالمحاذاة هي أقصى ما يطمح إليه الشاعر في المعارضات. أما المحاكاة التي تتجاوز الشكل إلى الروح فلها مساحة أوسع من الحرية لتحاذي أو تتجاوز.

ولعل حركة الإحياء (أو مصطلح الإحياء) التي تتجه إلى إحياء التراث وبعثه والنسج على منواله، أكثر تعبيراً من المصطلح المترجم عنه «الكلاسيكية الجديدة» ومعادلة المعرب الإتباع الحديث. وقد يكون الإحياء لنموذج عربي أو نموذج إسلامي لا فرق فالقيمة في حركة الإحياء تسبغ على الماضي بصرف النظر عن دينه وعقيدته وهذا مما بوأ النموذج الجاهلي المرتبة الأولى في الإبداع، كما بوأ النموذج الإسلامي في العلوم الدينية من فقه وتفسير وحديث منزلة الاتباع بامتياز. ولعل هذا الاتباع في علوم النقل شكل حاجزاً أكيداً في درجة بزوغ شعر إسلامي حقيقي يعبر عن عمق العقيدة وتصويرها المبدع لعالم الشهادة والعالم الآخر كما في السورة القرآنية. وترتب على الشعر أن يكون خادماً بعد أن كان سيداً يبتدع الرؤى والقيم.

من هنا نفهم توجه الرومانسيين العرب إلى الشعر الجاهلي كمصدر أساسي للإلهام لأنه يعبر عن الطبيعة والنفس الإنسانية في فطرتها قبل أن تؤطرها العقيدة. وظل الشعر نظاماً محاذياً في الفنون الإسلامية يحفر مجراه بينها متصلاً بالنبع الجاهلي في نسق القصيدة أغراضها ولغتها وبلاغتها والإيقاع. ولم يتبوأ مرتبته التليدة في الثقافة الإسلامية، وزحمته فنون النثر والخطابة، وأخرجته من مرتبة الصدارة. وكان في أغلب الأحيان مريباً للفقهاء والمفسرين والمحدثين إن لم يتخل عن النفس الأمارة بالسوء والطبيعة، ليصير خادماً طيعاً للعقيدة فينتقل من المركز إلى المحيط.

وهيمنة الاتباع في العلوم الإنسانية الإسلامية لم يشكل عائقاً لبزوغ شعر إسلامي جديد فحسب....!

وقد تكيف نظام القصيدة القديمة مع التطورات الطارئة، واستبقى أغراضه الاجتماعية التي سوقته عند الطبقة الحاكمة والنافذة، كما أن وظيفة النقد الاجتماعي التي مارسها بعض الشعراء، جددت حيوية الشعر.

الوطن والعودة إلى الله

أغلب قصائد حسين عرب الوطنية تجري مجرى المباشر والتقريري، ويكتفي من البلاغة بصورها المحسوسة، وكناياتها واستعاراتها وتشبيهاتها الملموسة السهلة التناول. لذلك فهو لا يلجأ إلى التميز، ويكتفي بالوصف لا التصوير ويغير أسلوبه الشعري عن الحقيقة بالمجاز مكتفياً بالصياغة الشعرية الشفافة التي تنم عما يقصد.

وحركة القصيدة عنده على الأغلب خارجية بعواطف محسوسة وصورة مرئية وإن ربطها في المتن أو النهايات من القصائد بالانتماءات الدينية والعقدية، ولأنه على مذهب السلف من السنة والجماعة لا يخالط عاطفته الدينية المشبوبة أو الوطنية والقومية تعقيدات وإسقاطات الرومانسيين والرمزيين وغيرهما من المذاهب الحديثة.

لكنه أحياناً يُلمح باستعارات توحي بالرمز لاسيما في قصيدتيه «سفر الخروج» التي يتكلم فيها عن جهاد الفلسطينيين ومعاناتهم، لكنه لا يترك الأسلوب المباشر والتقريري. وقصيدة «ابنة التاريخ» التي يتكلم فيها عن سناء محيدلي كرمز تاريخي للشهادة لكنه في متن القصيدة ومجراها ظل وفياً للأساليب البلاغية المعهودة مع زحزحة اللغة الشعرية الموروثة عن مواقعها لتناسب الحقبة التاريخية الراهنة والوضع الإنساني والتاريخي لإبداعه الشعري في الحاضر.

أياً ما كان الأمر ففي قصيدته «جنكيز خان» يهرب إلى استعارة تصريحية أقرب إلي الرمز نستنتج منها أنه يلمح فيها إلى جنكيز الأمريكي الذي لا يخفي شراكته العدوانية مع الصهيونية ومساندته لها. وربما كان لموقع حسين عرب الديبلوماسي آنذاك سبب في ذلك فقد تحرج أن يجري مجرى المباشر وفضل أن يتكلم عن هذه الشراكة وهذا العدوان من خلال جنكيز.

لكنه يسهب في كلا القصيدتين «جنكيز» و«ابنة التاريخ» كما في «سفر الخروج» في المشاهد المحسوسة والوصف الخارجي والأسلوب المباشر دون أن ينسى أن يلمح في ثنايا القصائد إلى انتمائه وارتباطه بالتاريخ الإسلامي ومنظومته العقدية والحضارية.

فابنة التاريخ سناء المحيدلي ترفل بأثواب الجنة على أحواضها المقدسة، لأنها شهيدة الحق، وفتْ ضريبة الجهاد التي مر ذكرها في قصيدة نكبة حزيران يقول:

يا ابنة التاريخ ضحت ووفت وزكت بالفعل والأصل الأبي

***

في سبيل الله فاضت روحها في رضى الله وفي هدي النبي

حلقت في رفراف الخلد وقد زفها الخلد بأجلى موكب

فاسكني ما شئت في جناته في جوار الحور سامي الطنب

(ص 271) جـ 1

وعلى حين أن حسين عرب ينادي سناء محيدلي في المطالع - ويؤكد على ذلك في الخاتمة - نداء الرجاء لتعلم الأجيال والأمة كيف تستعيد كرامتها وشرفها في صراع مسلح غير عادل وغير متكافئ، يسخر من جنكيز خان في قصيدته قائلاً:

وأفض علينا من وعودك ما		يلهي أمانينا ويلتهم
(فمحمد) والراشدون مضوا		وتراثهم نهب ومقتسم
وغفا صلاح الدين من زمن		والصالحون اليوم أين همُ؟!

(ص 260 جـ 1)

يستخدم حسين عرب كلمة أوطان لا وطن ليدل على انتمائه الجغرافي. ويضيق مفهوم الوطن عنده حتى يتصل بمكة والمدينة التي ينتمي إليها ويتسع ليشمل الحجاز ومدنه المقدسة، أو المملكة العربية السعودية ككل.

ولكنه مع ذلك لا يغفل انتماءه العربي فيتسع عنده مفهوم الوطن ليشمل أرض العروبة كلها، وإن اقتصر اهتمامه الشعري على البارز من ظروفها وأحداثها التاريخية. وتستأثر فلسطين لاسيما النكبة القومية العامة، والنكبة في حزيران بقريحته الشعرية استئثاراً واضحاً، حتى إنه يخص النكبة الحزيرانية بقصيدة مطولة تنوف على الثلاثمائة بيت من وزن الرمل.. تعالج الموضوعات المتعددة التالية: الثورة الرجعية، الانقلابات، حزيران، سيناء، الجولان، مهازل الحكم، مجلس الأمن، فلسطين، الإسراء والمعراج، حديث الوحي، الفدائيون، فتح، وجعل الشاعر كلاً منها عنواناً فرعياً لجزء من قصيدته المطولة بعنوان نكبة حزيران يدل مطلعها الغنائي الوجداني على طبيعة القصيدة ككل وهو يجري كما يلي:

ودع الناي وخل الوترا		واهجر الكأس فقد طال السرى
لا الكرى يطبق أجفاني ولا		عادت الأجفان ترضى بالكرى

(ص 181) جـ 1

وتذكرنا قصيدة نكبة حزيران لحسين عرب بقصيدة «نيرون» لخليل

مطران لا من ناحية بحرها الشعري وقافيتها فحسب بل بطولها أيضاً بالإضافة إلى وحدة الوزن والقافية وموضوعها التاريخي، إلا أن مطران يأخذ التاريخ الروماني القديم ويتخذه كقناع شعري ليستنهض الهمم ويرفع المعنويات للمرحلة التاريخية التي عايشها إلى مستوى القيامة والنهضة القومية، بينما حسين عرب يتخذ من تاريخ العرب الحديث وتحديداً قضية فلسطين موضوعاً لقصيدته يعرض جوانبها المختلفة، ويعلق عليها بحزن وأسى. وعلى حين أن مطران يطوع القصيدة الغنائية لتحمل الهم التاريخي فإن حسين عرب يستخدم التاريخ والنبض القومي ليغني القصيدة الحديثة لا بنبضات الوجدان والغناء، بل باختلاجات وأبعاد المعاناة القومية الواحدة.

ومع أن قصيدة نكبة حزيران للشاعر حسين عرب تبدو موحدة الموضوع بإطارها الزمني والقومي والسياسي، إلا أنها لا تتوفر على وحدة موضوعية أو عضوية تضمن لها نسجاً فنياً واحداً ما خلا وحدة الوزن ووحدة القافية لأنه لو اتخذ من النكبة موضوعه الشعري وركز عليه لخرج بحظ أوفر من الوحدة لقصيدته لكنه مدد موضوعه حتى اشتمل لا على النكبة فحسب بل على نتائجها الممتدة في الحقبة التاريخية حتى صار الموضوع الواحد موضوعات والقصيدة الموحدة القافية والوزن قصائد في قصيدة، لا يكفي إطارها القومي والسياسي في ضمان وحدتها العضوية، وإن حفظنا للشاعر هذا الاهتمام الشعري بكارثة قومية كان لها ما لها من زلزال نفسي وسياسي وقومي في الجماعة العربية، لكنه استعرض جوانبها وعلق عليها بصوت وطبيعة الشاعر الغنائي الذي يستلهم الوجدان فيما يطرأ على الإنسان ويعلق على الحدث تعليقات نافذة من منبر المناسبة كقوله:

لعب الشرق مع الغرب على أرضنا، بين البرايا ميسرا

سلعة نحن على أيديهما ربح البيع بها والمشترى
الرزايا صنعت من دمنا نصباً للموت، يبدو أصفرا
انظر الأحرار فيه فقضوا وقضى الأبرار منه قهراً

(ص 204) جـ 1

وحين يحلل الشاعر ويعلل أسباب النكبة ويفكر في رزاياها لا يعدو أن يعود إلى حلها حلاً يتفق مع موقفه من الإيمان، فالعرب خسروا أرضهم وخسروا تاريخهم لأنهم خسروا إيمانهم وأضاعوا قيمهم، فالعقيدة والإديولوجيا هي المخرج الأيسر لفكر شعري لا يتعب نفسه في الغوص على الجذور العميقة لانحلال وضعف الأمة في عالم لا يعرف غير القوة في صراع الوجود . يقول الشاعر:

يا أبا الزهراء، سددت الخطا وتهديت السبيل المقمرا
نسيت أمتك الوحي الذي سلسل النور عليها سورا
وتناست سنة أمليتها يستفيض الحق منها أبحرا
الهدى بين يديها ضائع والهوى بين جناحيها شرى

(ص 214) جـ 1

ويؤكد الشاعر لو عاد القوم إلى وحيهم وسنتهم لما ضاع حقهم، لكنهم أضاعوهما فضاعوا واستساغت الجوارح افتراسهم:

أمم الأرض عليها اشتجرت حينما الخذلان فيها اشتجرا
هتكت أستارها وانتهكت حرمات الله فيها غررا
ما لها لا ترعوي عن جهلها أوما آن لها أن تذكرا
ولد الجهل مع الكفر ومن قادة الجهل غوى أو كفرا

(ص 216) جـ 1

وهكذا يعود الشاعر بالقضية القومية وأسباب انحلالها إلى الجذور العقدية والدينية. وبعد أن يقف موقف العراف الذي يقوم بدور الحكيم ويستخلص العبر بعد أن يحلل الأسباب والعلل، يقف موقف الناصح والمرشد للقوم لكي ينهضوا من ذلهم ويقوموا من ضعفهم وموتهم فيقول من «حديث الوحي»:

قارئ القرآن لا تعجل به		وتأمله طليا نضرا
كالنمير العذب إلا أنه		فضل الماء وفاق الكوثرا
كلمات سجد الشعر لها		وأبى الشاعر أن يستعرا
وبيان كله سحر ولا		ساحر فيه ولا من سحرا
وجمال آسر مسترسل		انحنى العقل له، مستأسرا
تنتشي الأغلال منه طرباً		وتتيه الحور فيه، صغرا

(ص 217) جـ 1

ويبدو الشاعر حسين عرب منسجماً مع نفسه فهو يعتقد أن الأوطان في النهاية تحتكم إلي الأديان وفيما يخص الوحي والشعر أو الدين والفن فالشاعر إنما يحلق في سماء الكون الذي أبدعه الخالق وينطق بلسان الفطرة التي أودعها الله في صدر الإنسان، ولا شك عنده بتراتبية الدين والفن ويلي ذلك الاجتماع والسياسة والاقتصاد بشكل عام.

العقيدة تأتي أولاً وهو يعبر عن ذلك بشعر فيه سلاسة وطراوة لأنه يصدر لا عن التزام سياسي شكلي فارغ بل عن إيمان حار يتدفق في العروق والجوارح.

لذلك لا يجد القارئ إلا أن يتفاعل مع الصياغة الشعرية لموقف الشاعر العقدي وإن خالفه في الرأي. إن صدق الشاعر ووضوح اليقين عنده تفيض على لغته الشعرية وصوره لاسيما حين يطعم فنه الشعري

بمسلمات الوحي فيجري دافقاً جميلاً مستساغاً في إطار القصيدة الموروثة. فالوحي هو الضابط الذي يكفل الانسجام للحياة كلها وما فيها.

منع الأحكام من جور الهوى ورعى الإلهام أن ينحدرا
جمع التوراة والإنجيل والصحف الأولى معاً والزبرا
وحماها، من معاذير الأولى حولوها قبلاً أو دبرا

***

قد وعى العلم، بما كان وما كائن، إلا به قد ذكرا

***

يا حديث الغار والدنيا دجى طلع الليل، نهاراً مبصرا

(ص 218) جـ 1

وهكذا فإن الشاعر حسين عرب يتعامل مع التاريخ والحياة من منظور الوحي والعقيدة، وتراه يخص الإيمان مركزاً أساسياً من أعماله الكاملة لا لأنه صنف قصائده (أي الإيمان) في جزء خاص من الديوان بل لأن شعر الإيمان وحيويته ودفقه تتخلل شعره في الأوطان وترسم له العقيدة لا آفاق الجمال التي يحلق فيها الشعر والفن بل دوائر الأخلاق التي تكتنف مواقف الغزل والحب فالفطرة الشعرية عنده جزء من الفطرة الكلية البذرة التي أودعها الخالق في الجسد والنفس.

فاطر الأكوان، كانت عدما وخواء، جلّ من قد فطرا
عالم تاه به الفكر مدى كل ما أمعن، أو ما فكرا
كم عصى الله به مستغفل ثم أغضى تائباً مستغفرا
غافر الذنب سوى الذنب الذي أرجف الشرك به أو عبرا
فاز من صلى وأدى صومه وتلا قرآنه مستذكرا

(ص 219) جـ 1

وهو بهذا يقترب من الرحمن الرحيم غفار الذنوب ما خلا الشرك وهو إله لا ينسى خليقته أو يحجب عنها الرحمة، إنه قريب من دعوة الداعي إذا دعاه ومانح للغفران والرحمة سيد الطبيعة والخلق والكون. إلا أنه إله يطلب من عباده لا الصلاة والصوم والزكاة والحج بل الشهادة والتضحية والجهاد لحماية الوطن والإسلام:

وفدى الدين جهاداً وندى وحمى إسلامه واستجبرا
وتحدى في (فلسطين) الردى عملاً يزكو، ومجداً يشترى
ذلك الفوز من الله ومن فاز بالله، سما واذكرا

(ص 220) جـ 1

وهكذا يربط الشاعر الحياة والوطن والإنسان بالعودة إلى الله فاطر الكون وليس كمثل هذه العودة دواء للخروج من العلة والنكبة.

لكن شاعرنا الذي يبدو واثقاً من أركان العقيدة وعلاقة الإنسان بالله والكون غالباً ما يقف حائراً من قضايا الفكر والثقافة والحب.

وهو كأغلب المبدعين والمثقفين يبحث عن مخرج لهذه الحيرة فلا يجدها إلا في الإيمان برؤيا ما اتصلت بالخالق وبالدين.

ولا يتردد في تحديد موقفه من أوروبا حين يقول في قصيدة «أم القرى»:

فألفيتها مثل السراب بقيعة إذا جاءها الظمآن لم يتزود

(ص 108/ جزء (1)

إنها الحضارة التي تكلم عنها إمام البعثة التي أرسلها محمد علي في مطلع القرن التاسع عشر إلى باريز في كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» حضارة ينقصها الإيمان وينقصها الوحي. لكن ماذا تجدي

الحضارة بلا إيمان. حسين عرب يقف موقفاً معاكساً لموقف الطهطاوي فالعودة إلى الله والوحي لا الحج إلى أوروبا هو الحل.!

(النفس المغتربة)

وكم تمرست باللاواء، وانخدعت نفسي، بمستقبل كالآل غرار

(ص 52) جـ 2

(العبادة والعقال)

تكاد الشمس تأفل من سموم إذا اتضح الغدير ارتد آلا

(ص 32) جـ 2

(لفح الهجير)

فإن سكت فعذري أنني شرق بالماء لكن قلبي ضله الماء

(ص 30) جـ 2

(العام الجديد)

إن هذي الأرض ظمأى كالورى فمتى بالله يرويها السلام

(ص 16) جـ 2

(العام...)

وإذا الأساد لم ترع الحمى كانت الذؤبان ترعى في الجميع

(ص 16) جـ 2

(العام...)

لست تدري مثلنا، كيف المآب من حياة يتغشاها، الضباب

ضل فيها العقل، منهاج الصواب واستوى الماء لديها والسراب

(ص 14) جـ 2

(قلب في الروض)

إنما الحب إذا ما شئت وجد وعذاب وحياة كمنى الظامئ، أغراه السراب

(ص 136 جـ 2)

خاتمة

وهكذا فإن قيثارة حسين عرب الشعرية تتنوع أوتارها ولكنها ليست ذات رنين مؤثر واحد، ففي الإيمان والشجن والشعر الذي ينبثق من الذات يحافظ شعره على توتر ونبض عال تكون فيه الصناعة الفنية، رديفاً وداعماً للقريحة الشعرية، أو حاملة رافعة لها.

حين ينبثق شعره من الوجدان وذاكرة المكان والطفولة يتوهج فيصبح الوطن شعراً والعقيدة ذكراً والحب شعراً، لكنه حين يقف على منبر الحاضر من قضايا الوطن في النكبة وغيرها يتقدم المعلق والناصح على الشاعر، فالنكبة ليست معاناة في الجوهر كما هي عند الشاعر، لكنها من جراء إهمال العقيدة لذلك ينبري حسين عرب إلى أن يهيب بالناس والوطن إلى العودة إلى الله لا عن طريق المعاناة الصورية بل طموح المصلح الاجتماعي والوطني والديني، فيعدد أركان العقيدة ولا ينسى الجهاد ويرتل كماً من الذاكرة أنغام وتراتيل النص المقدس حين يبث لواعجه عن آي القرآن. لكنه في متن القصائد الوطنية وصلبها يعطي الوجدان الشعري مقاليده لا للذاكرة والطفولة بل لدواعي الحاضر المتداعي الذي لا ترأبه غيرة العودة إلى العقيدة والله كمخرج فكري إصلاحي للنكبة.

وحده أمان العقيدة هو الذي يمثل البوصلة والشراع كما يمثل المرساة لنفس الشاعر وسفينته الماخرة عباب الحياة والإبداع. وهذا الأمان ضروري لهذه النفس الشاعرة في عالم مضطرب، الحق فيه للقوة لا القوة للحق مما يشكل حزناً وأسى ومرارة تنتهي بالشاعر إلى العودة إلى العقيدة والإيمان. فالسراب والظمأ غالباً ما ينتهي إليه الفكر الباحث عن الحرية، والذات المتألقة نوراً في نار الحب تسعى إلى حرية مماثلة في دوائر التأجج العاطفي.

وفي نهاية المطاف الشاعر يبحث عن الحق في عالم المصالح والمنافع والأفراد والجماعات والأمم فيعود بالظمأ والسراب، ويسعى إلي النور ويهيم به في عالم الحب كالفراش ليأنس ويشفى من الوهم:

إن الهوى نار ولا تنطفي بغير فصل الوصل لا تنطفي
وأنت نور والفراش التقى عليه كالمسترفد المدنف
لا تحرقيه إنه هائم بالنور كي يأنس أو يشتفي

(ص 188) جـ 2

حين يبحث الشاعر عن الحق فلا يجده وحين ينقلب نور الحب إلى نار محرقة ماذا يتبقى لذاته الباحثة غير العودة إلى الله وأمان العقيدة. عودة فعالة تؤمن بالشهادة، شهادة الحق في عالم متقلب، وشهادة النفس لاستعادة توازن هذا العالم بدءاً من النفس.

* * *

فيما يلي فرضية ومحاولة لاستكشاف مدى تحققها. تقول الفرضية: إن القراءة المقارنة بين أعمال أدبية من ثقافات مختلفة تطرح أسئلة لا تطرحها القراءة ذات البعد الثقافي أو الأدبي الواحد، وأنها تصل من ثم إلى ما لا يصل إليه هذا النوع الأخير. ومع أن هذا الاختلاف لا يحيل إلى نوع من المفاضلة الضرورية بين المنهجين، فإنه يستثير مسائل تمس علاقة الثقافات ببعضها البعض، مدى احتفاظها بخصوصية ما، ومدى تماهيها مع الآخر، كما أنه يمس مستويات دلالية، وربما جمالية، من النصوص قد لا تصل إليها القراءة ذات البعد الواحد. ففي المقارنة بين عملين أدبيين من ثقافتين متغايرتين تنطرح أسئلة تقف عند تخم القراءة تنتظر فرصة الخروج إلى سطح الوعي النقدي، أسئلة لا تستدعيها قراءة العمل أو الأعمال نفسها لو قرأت في سياقها غير المقارن. كأن الأعمال الأدبية صورة لأصحابها حين يخرجون من حدود مجتمعاتهم يجربون الاختلاف الثقافي، فيغيرون أو يدخلون شيئاً من التغيير على ملابسهم ولغاتهم وعاداتهم، فيبرز فيهم ما لا يبرز لو بقوا في منطقة تشابههم، يعتمرون ملابس الآباء والأجداد، ويتمثلون سمات الحياة التي ألفوا.

لقد عشت لحظات الخروج هذه، مرات عدة، مدفوعاً في البدء بدافع التخصص، ومدفوعاً بعد ذلك بدافعي الفضول والمتعة. فالوقوف على ضفتي الأدبين العربي والإنجليزي مدعاة طبيعية للمقارنة بالنسبة لأمثالي ممن حطوا الرحال على إحدى تلكما الضفتين بينما الجذور مازالت تنمو وتمتد على تراب الضفة الأخرى. وفرضية المقارنة التي أطرحها هنا قد

لا تكون جديدة في حد ذاتها، لكنها ماتزال، ككثير من فرضياتنا بل ومسلماتنا، بحاجة إلى الاختبار على أرضيات النصوص والتجارب الإبداعية المتعينة بتفاصيلها واختلافها. ولعل من المعروف لدى دارسي الأدب أننا قلما نتحدث عن فرضيات في دراساتنا النقدية، وإنما عن أطروحات تكون في الغالب ناجزة أو موثوق من صحتها. لكنني أجترئ على الدخول في أفق بحثي عرفناه لدى زملائنا فيما يعرف بالعلوم التطبيقية أو البحتة، كما في بعض العلوم الاجتماعية. ومرد الاعتماد على هذه الاستراتيجية البحثية هو أن القول باختلاف المقارنة لم يثبت لدي تماماً؛ لأن تجربتي النقدية في استكشاف الموضوع ماتزال في طور الأعمال المفردة التي لا يصح الانطلاق منها للتعميم، لكنها تمثل متكأً يمكنني على الأقل من إطلاق الفرضية والبحث عن مدى صحتها، وهذا البحث يقتضي التوسع في البحث عبر أمثلة عدة قد تؤكد وقد لا تؤكد ما يسعى البحث إلى تبنيه.

أما أهمية مثل هذا البحث فهي في أنه يسهم في تعريفنا بطبيعة الأدب والثقافة في الوقت نفسه، وذلك بإيضاح الكيفية التي تمارس فيها الثقافة تأثيرها على تشكل العمل الأدبي بعيداً عن العموميات التي تحيط بالموضوع. وحين أقول الثقافة إنما أقصد مجمل الموروث العالم وغير العالم، والواعي وغير الواعي، من معتقدات وتقاليد ونتاج فكري وفني وما إلى ذلك. والأدب تكوين متميز من التكوينات الثقافية، وهو بالتالي مرتبط ارتباطاً حتمياً بتكوينات الثقافة الأخرى على النحو الذي سعت وماتزال تسعى كثير من المناهج النقدية إلى تبينه، كما هو الحال في بعض فروع الدراسات الثقافية، وفي الماركسية والمنهج التاريخاني الجديد والدراسات ما بعد الكولونيالية، إلى غير ذلك من اتجاهات.

في الملاحظات التالية تساؤل عن الدرس الأدبي المقارن وعلاقته

بهذه التوجهات في دراسة السياقات الثقافية للأدب: هل تتغير أسئلة الناقد الأدبي المقارن حين يأخذ اختلاف الثقافة في مقارنته بعين الاعتبار؟ ملاحظاتي، كما ذكرت، تنطلق من فرضية أن الأسئلة تتغير، وأنها تفضي من ثم إلى قراءة مغايرة. وأود قبل الدخول في مزيد من التفاصيل التطبيقية أن أشير إلى أن ما سأطرحه يتمحور حول اتصال أعمال أدبية من ثقافات مختلفة عبر تناولها لموضوعات محددة أو توظيفها لأشكال أو تقنيات تعبيرية متقاربة إلى حد يجعل المقارنة ممكنة. فالمقارنة هنا تنطلق من وجود أوجه شبه بارزة، لكنها لا تكتفي كما في كثير من التحليلات المقارنة بتسجيل أوجه الشبه و/أو الاختلاف على المستوى الأدبي البحت، وإنما تأخذ البعد الثقافي بعين الاعتبار فتقرأ العمل بوصفه ناتجاً يحمل مكونات الثقافة ويستجيب لمؤطراتها، وأنه من موضوعه إلى جمالياته خاضع إلى حد كبير لمقتضيات الواقع الثقافي الذي يعيشه.

القراءة التي سأقترحها هي واحدة من ثلاث قراءات مقارنة محتملة، لكل منها سماتها الخاصة، كما ذكرت. تلك القراءات هي:

1. قراءة مقارنة بين نصين أو أكثر من أدب واحد حول عنصر ثقافي من ثقافة ذلك الأدب نفسه.

2. قراءة مقارنة بين نصين أو أكثر من أدب واحد عنصر ثقافي أجنبي.

3. قراءة مقارنة بين نصين أو أكثر من أدبين مختلفين حول عنصر ثقافي من ثقافة أحد الأدبين.

هذه القراءات يمكن بالطبع أن يزاد في تنوعها، خاصة في النوعين الأول والثاني، بالتحدث عن كون النصوص لكاتب واحد أو أكثر، لكنني أختصرها في هذه الأنواع الرئيسة الثلاثة. أما قراءتي المقترحة فتقع في النوع الثالث، حيث أسعى إلى إبراز الكيفية التي تختلف فيها دلالات مثل هذه المقارنة عن النوعين الآخرين. وإذا كان النوع الأول هو الأكثر

شيوعاً في الدراسات النقدية المختلفة وفي مختلف الآداب، فإن النوع الثاني والثالث يقعان في ميدان الدراسات المقارنة. وفي الدراسات العربية عدد وافر مما أجري في النوع الثاني، كما في دراسة المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي، والدراسات المتعلقة بالأسطورة الغربية، وغيرها. أما النوع الثالث هو الذي مايزال بعيداً قليل التناول، على ما فيه من أهمية أرجو أن أبرز بعضها في قراءتي هذه.

المثال الذي سأطرحه واحد من عدة أمثلة طرحت في أكثر من ورقة بحثية كلها تتمحور حول المسألة المثارة هنا. وقد اخترت حصر مداخلتي هنا في مثال واحد مستمد من مقارنة سبق أن أجريتها في ورقة كتبت باللغة الإنجليزية وستنشر قريباً في مجلة «ألف» التي تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وأود هنا أن أستعيد باختصار بعض معالم تلك المقارنة لأتوقف من ثم عند دلالاتها في محاولة الكشف عن أطروحة الاختلاف الدلالي المشار إليها. في هذا المثال مقارنة بين ثلاث من القصائد إحداها عربية والأخريان غربيتان. العربية لعمر أبو ريشة والأخريان إحداهما للأيرلندي ييتس، والأخرى للألماني ريلكه. تجتمع هذه القصائد حول توظيف أسطورة يونانية تناولها كل منهم من منظوره الخاص، وعلى نحو يكشف مؤثرات الثقافة المختلفة.

– 1 –

في عام 1946 نشر عمر أبو ريشة قصيدة بعنوان «ليدا» قدم لها، كعادته أحياناً، بمقدمة تضيء للقارئ بعض خلفية الاسم. لكن العبارة التي تقول: «أتاها الإله بصورة طائر» لا تكفي بكل تأكيد لوضع القارئ العربي الغريب عن الأسطورة في السياق الحقيقي لخلفيتها ودلالاتها. وإذا كان الشاعر ليس مطالباً على أية حال بشرح الخلفيات، فإن القارئ سيظل في معظم الأحوال أيضاً متسائلاً عن ذلك السياق الذي قد يجده وقد

لا يفعل. وبالطبع فقد يكون الشاعر رأى أن القصيدة كافية لإيصال ما هو مهم في القصة دون شروح كثيرة، لكن كثيراً من الأهمية يكمن في واقع الأمر فيما لا توصله القصيدة لقارئها كما سنرى.

تقول الخلفية الأسطورية الغائبة عن قصيدة الشاعر العربي: كانت ليدا فتاة يونانية جميلة أعجب بها زوس كبير الآلهة لدى اليونانيين فقرر الاعتداء عليها وذلك بأن تحول إلى طائر من طيور البجع ثم انقض عليها ليحملها معه إلى الأعالي، وهناك أتم فعلته، ليولد من جراء الفعلة بيضتان نتج من كل منهما توأم، وكانت إحدى التوأمين الفتاة هيلين التي اختطفها من زوجها الشاب الطروادي باريس لتنشب جراء ذلك حرب طروادة. أما الفتاة الأخرى فكانت كلايتمنيسترا التي سببت مأساة أخرى بقتل زوجها البطل الإغريقي أجاميمنون.

حين تقرأ قصيدة أبي ريشة لا تجد من ليدا إلا فتاة جميلة حبست جمالها الأخاذ عن بني جنسها لتفقده فقداً عنيفاً بين يدي طائر:

مرغي جفنيك بالحلم وغيبي/ وتناسي وحشة العمر الجديب

واهصري ما شئت من أجنحة/ تشتهي الموت على وهج اللهيب

كبرياء الفتنة البكر أبت/ أنت ترى خمرك في كأس حبيب

فاحملي الشوق فما تدري به/ أذن الواشي ولا عيب الرقيب

واسفحيه رعشة تنضج ما/ قر في تهديك من خمر وطيب

...

يا ابنة الأحلام لا تستقبلي/ مصرع النشوة بالطرف الكئيب

يكتفي الزنبق في صحرائه/ بندى الفجر وأنسام المغيب

إن شعر أبو ريشة عامر كما نعلم بفتيات من جنس ليدا، يتأخرن

في تسليم مفاتيح قلوبهن لعشاقهن من أمثال الشاعر حتى يفقدنه إما للعمر أو لغيره (من الأمثلة على ذلك قصيدة بعنوان «عزاء» يقول في مطلعها: «أما الصبا فلقد مرت لياليه/ فابكيه يا عفة الجلباب فابكيه»). وما يحدث هنا ليس سوى دخول سريع لفتاة يونانية أسطورية إلى ذلك السرب المأساوي الجميل. ولكي يتم ذلك الدخول بيسر كان لابد من التخلص من «زوائد» ثقافية قدر الشاعر أن قارئه العربي إما لا يحتاجها، أو لا يتقبلها، أو أن من الجدير به، في تقدير الشاعر، ألا يفعل لأنها ليست ضرورية.

إن تهميش البعد الثقافي لقصة ليدا يؤكد، من ناحية، إمكانية توظيف الأسطورة والشخصية بمعزل عن ذلك البعد، لكنه يتضمن من ناحية أخرى موقفاً ثقافياً لم يكن لينطرح لولا استثارة الأسطورة اليونانية. وهذا الموقف ليس متعمداً بالضرورة كما قد يوحي كلامي قبل قليل، فلربما أن الشاعر قرأ الأسطورة ولم يقر في وعيه منها سوى الخطأ المأساوي الذي ترتكبه العذارى أحياناً (كما يرى الشعراء/ العشاق!). وفي هذه الحالة يكون الموقف الثقافي وليد حالة من اللاوعي، موقف قراءة «خاطئة»، على نحو قريب مما يصفه هارولد بلوم في نظريته حول التأثير، بمعنى أن الثقافة تقوم بعملية تهميش تلقائية ولاواعية للعنصر الثقافي الغريب عنها، أي عملية تصفية. وهذه العملية ليست قليلة الحدوث، بل لعلها الأكثر شيوعاً في حالات الاحتكاك الثقافي المتوتر، أو المواجهة بين العناصر المتعارضة بين ثقافتين.

من الأمثلة اللغوية المباشرة للتصفية المشار إليها استعمال أبو ريشة لمفردة «أتاها» في مقدمته النثرية، بدلاً من «اغتصبها» أو «واقعها». ففي «أتاها» حياء ولطف تستدعيه البيئة التي يصدر عنها الشاعر ويتجه إليها. لكن الاستصفاء الأهم هو بالتأكيد حذف بعض الدلالات الرئيسة للأسطورة في سياقها الأصلي، دلالة التماس بين الإنساني

والإلهي، ودلالة المعاناة والدمار الذي تولد عن ذلك التماس (الاعتداء عليها ليدا، حرب طروادة). فلم يكن البعد الشعوري هو الوحيد الحافز على تهميش تلك الدلالات بالنسة للشاعر العربي، وإنما هنالك البعد الديني الوثني الأصعب في تناوله بالنسبة لشاعر مسلم مازال للدين حضور مهم في حياته وحياة مجتمعه. هذا بالإضافة إلى ضعف الاهتمام بالبعد التاريخي لحرب جرت في اليونان.

هذا الاستصفاء لم يكن بالطبع ليحدث لولا تداخل الشاعر مع العنصر الثقافي الأجنبي، وسيتضح لنا بالتعرف على الأبعاد المصفاة من ذلك العنصر، لكن وعينا به سيحتد - كما أفترض - حين نجد ذلك المحذوف موظفاً في قصائد أجنبية تتناول ذلك العنصر نفسه، سواء كان أسطورة أم غيرها. وفي تصوري أنه سيصعب الانتباه إلي المحذوف أو الاهتمام به لو كانت قصيدة أبي ريشة في معرض المقارنة مع قصيدة أخرى للشاعر نفسه (قصيدة «عزاء» مثلاً) أو لشاعر عربي آخر حول موضوع بعيد عن الأساطير الأجنبية، أو حتى لشاعر عربي آخر يتحدث عن وضع مشابه في سياق ثقافة أجنبية. ففي كل تلك الحالات سنكون أقرب إلى قراءة مواقف ثقافية متقاربة. وقد اتضح ذلك من بعض الدراسات النقدية العربية المقارنة التي حفل بها كتاب بعنوان «المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995)، لاسيما دراسة حول توظيف أسطورة بجماليون أو بيغماليون لدى عدد من الشعراء العرب كتبها عبدالنبي إصطيف. فقد ظلت التوظيفات على تنوعها تدور في فلك الثقافة العربية وهمومها، على النحو الذي يتوقع في مثل هذه الحالات. لكن ماذا لو أن الدراسة حول بيجماليون تناولت الكيفية التي وظفت بها الأسطورة لدي شاعر إنجليزي أو فرنسي؟ ألن ننتقل عندئذ إلى أفق آخر لنسأل أسئلة أخرى ونصل إلى دلالات أخرى أيضاً.

حين وضعت قصيدة أبو ريشة إلى جانب قصيدتين لشاعرين غربيين تبينت لي مسافة الثقافة التي أشير إليها. فعلى ما بين الشاعرين الغربيين من اختلاقات هامة في توظيف أسطورة ليدا نفسها، فإن تلك الاختلافات ظلت تحمل سمات ثقافية تميز اختلافهما عن اختلاف أبي ريشة عنهما. في قصيدته التي تحمل عنوان «ليدا والبجعة» يستعيد بيتس تفاصيل عملية الاعتداء، ثم يطرح أسئلة حول الدلالات الفلسفية والحضارية للأسطورة. أما ريكله فيمحور تناوله في قصيدة بعنوان «ليدا» حول بعض الدالالات الفلسفية لعلاقة الإنسان بالإله، كما يتضح من ترجمة القصيدتين.

– 2 –

ليدا والبجعة لوليم بتلر بيتس

ضربة مفاجئة: والأجنحة الضخمة ماتزال تخفق

فوق الفتاة المترنحة، فخذاها يهمزهما

الغشاء الجلدي الداكن، وعنقها في منقاره،

يضم صدرها المذعن إلى صدره

كيف يمكن لتلك الأصابع المبهمة المروعة أن تدفع

ذلك الريش المتلألئ عن فخذيها المتراخيين؟

وكيف يمكن لجسد راقد في ذلك الدفق الأبيض

ألا يحس بالقلب الغريب الذي يخفق حيث هو؟

رعشة في الخاصرة تولد

الحائط المهدم والسقف والبرج المحترقين

وأجاميمنون ميتاً.

في تلك القبضة

وتحت هيمنة دم الهواء البربري،

كيف لم تجمع إلى معرفته قوته

قبل أن يتركها المنقار اللامبالي تتهاوى؟

* * *

ليدا لرايتر ماريا ريلكه

حين تقدم الإله نحو البجعة محتاجاً

تركه جمالها موشك الذهول

ولكنه مالبث على جبروته أن غاب في الطائر

كانت ألاعيبه الرشيقة قد أفضت به

إلى التداخل قبل التأكد

من مشاعر المخلوق الغامضة. لكنها هي كانت

قد أدركت سريعاً من كان في البجعة ومضت

نحو ما كان ينبغي أن تفعله.

مروعة ومرتبكة لم تدر إن كانت

ستختبئ منه أم ستقاومه...

انسلت رقبته عبر يديها المستسلمتين

وترك ألوهيته تقفز إلى الحبيبة.

أحس حينئذ بالنشوة تغمر ريشه كله

وصار بجعة في حضنها حقاً.

لقد اتجه تفكير ييتس إلى حادثة ليدا بوصفها مشحونة برموز تاريخية وثقافية يمكن توظيفها على نحو يتسق مع توجيهاته الفكرية والإبداعية، فبدت له الحادثة أنموذجاً للاتصال بين الإلهي والإنساني، كذلك الذي تكرر في ولادة المسيح (وإن لم يشر إلى الحادثة الأخيرة). وهو اتصال ظل شاغلاً مهماً لييتس في بحثه الروحاني عما يجيب عن تساؤلاته الكثيرة بخصوص الكون والإنسان. فقد أتيح لليدا أن تتصل بالإلهي وكان يمكنها أن تجمع قوته ومعرفته إليها فتحقق شخصية الإنسان المتفوق، الإنسان السوبرمان كما تخيله نيتشه من قبل (وبين ييتس ونيتشه علاقة توقف عندها بعض الباحثين الغربيين). وكان يمكن لذلك الاتصال أن يؤدي إلى تفادي الكارثة التاريخية التي حلت بالإغريق وأعدائهم في حرب طروادة، لكن الذي حدث على العكس هو ضياع تلك الفرصة، واندلاع العنف على النحو الذي آذنت به فعلة زوس.

أما ريلكه فقد نظر للأمر نظرة معاكسة تماماً، وإن كانت وثيقة الصلة بالنظرة النيتشوية أيضاً. فالإنسان هنا متفوق أساساً، ومسعى الإلهي هو التقرب إلى الإنسان بحثاً عما رأى ريلكه أنه ميزة إنسانية. وإذا كان ريلكه يستبعد الجانب الشبقي المعلن، فإنه يستبقي البعد الفلسفي الميتافيزيقي الذي اهتم به ييتس من بعد، والذي لم يجتذب أدنى اهتمام من أبو ريشة كما رأينا.

إن المسافة بين قصيدتي الشاعرين الغربيين وقصيدة الشاعر العربي ليست مسافة الاختلاف بين شعراء متبايني النظرة فحسب، أو مسافة بحث عن جماليات في التناول، وإنما هي مسافة اقتضاها الاختلاف

الثقافي والمرحلة التاريخية التي عاش فيها كل شاعر. وهذه مسافة لا نقيسها بما تحقق من النص الإبداعي بل بما لم يتحقق، بمعنى أن المقارنة تثير أسئلة الغياب، أسئلة ما لم يقل، أسئلة المحذوف، ما تجنب شاعر الحديث عنه، واستثار شاعراً آخر. وهو ما يصعب الحديث عنه بلا مقارنة، وما لا تستطيع أي مقارنة الوصول إليه. فالمقارنة التي نحن بصددها هي تلك التي تحدث على تخم المقاربة الثقافية.

المقارنة المقترحة هنا لا تغفل احتمال أن أبو ريشة اطلع على أحد العملين المشار إليهما، لاسيما قصيدة ييتس بحكم اهتمامه المعروف بالشعر الإنجليزي. ومما يقوي هذا الاحتمال مسألة مهمة تتصل بالشكل، فقصيدة أبو ريشة تتبنى شكل «السونيت» الأوروبية: فقد كتبها الشاعر في سبعة أبيات ولكنه رتبها في أربعة عشر سطراً، ثم قسمها إلى قسمين، كما هو شكل السونيت، ثمانية وستة. وفي الأخير وصف النهاية المفاجأة، كما هو الحال في بعض أشكال السونيت.

هذا الاقتراب الشكلي يزيد من حدة السؤال عن الابتعاد الموضوعي ومسألة التصفية. فكأننا إزاء محاولة واعية للاقتراب ثم الاحتفاظ بمسافة، والمهم بالنسبة لبحثنا هو أن إدراكنا لهذه التحركات اقتراباً وابتعاداً لم يكن ليتم لولا الوعي بالمهاد الثقافي الغربي من ناحية والأمثلة الشعرية الموازية في الآداب الغربية. فحضور الثقافة الأخرى بمكوناتها المقاربة هنا يستثير أسئلة الحضور والغياب على نحو يصعب تصوره في نقاش نقدي يتم ضمن الثقافة الواحدة. بمعنى أن الشاعر الذي حقق تقارباً ثقافياً مع الآخر وتباعداً عنه في الوقت نفسه يفترض مقاربة نقدية موازية تستثير تلك العلاقة سواء ما وعى الشاعر منها وما لم يع. وبالطبع فسنظل بحاجة إلى المزيد من هذه الأمثلة لتبين مدى تحققها وعمق ذلك التحقق.

* * *

1. مدخل

تكشف خارطة السرد العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن غنى خاص في مجال التأليف الروائي، وبغضّ النظر عن الأحكام النقدية الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقطت قيماً لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائي، فإنّ تلك المدوّنة السردية شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيراً عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتصل بالمدوّنات والمرويات السردية في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها؛ تتصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامة، واستوحت عوالمها التخيّلية، وموضوعاتها، وصيغها التعبيرية، وتنفصل عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبية والأبنية السردية المقفلة والثنائية الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السردي، وبدأت ببطء تشكّل خصوصياتها في كلّ ذلك، وليس خافياً أن ذلك استغرق زمناً طويلاً. ولا يعتبر اتصال الرواية في أول أمرها بالمرويات السردية انتقاصا لها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيوي والأسلوبي في الآداب القومية يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسية وأسلوبية ودلالية، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، ويتّضح لكلّ باحث يستغرقه حال الثقافة العربية في القرن التاسع عشر أنّه كان القرن الذي شهد بداية هذه التحوّلات التي تفاعلت، فيما بينها، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه، والثقافة بشكل عام، فيما بعد. ويسعى هذا البحث إلى إبراز الخصائص السردية والدلالية للنصوص الريادية التي صاغت الملامح الأساسية للرواية العربية في نشأتها الأولى.

2. الخوري و«ويْ. إذن لست بإفرنجي»: انتزاع الريادة السردية

في سياق تحليل المدوّنة السردية الروائية في القرن التاسع عشر، لا يمكن تخطّي الدور الريادي الذي قام به «خليل الخوري» (1836-1907) صاحب جريدة «حديقة الأخبار» ومؤسسها، الذي وصفه «مارون عبود» بأنّه «أوّل روّاد التجديد»[1]، فقد تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام 1858، ولعلّ أول رواية مؤلّفة نُشرت فيها هي رواية «البرّاق بن روحان» التي لم يرد ذكر لمؤلّفها، وبدأت في الظهور اعتبارا من العدد 40 في السنة الأولى لصدور الجريدة، ثم انصرف اهتمام «الخوري» إلى نشر الروايات المعرّبة بداية برواية «المركيز دي فونتاج» التي بدأ نشرها في العدد 52 من السنة الأولى 1858 ثم أعقبتها رواية «الجرجسين» بداية من يوم السبت الموافق 28 آذار/مارس 1859. وكلا الروايتين من تعريب «سليم نوفل». وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى منها على سبيل المثال «فصل في بادن» ورواية «بولينه موليان».. وإبّان المدة التي كانت تنشر فيها الرواية الأخيرة بدأ «الخوري» ينشر روايته «ويْ. إذن لستُ بإفرنجي» التي ظهر فصلها الأول في العدد 93الصادر يوم الخميس 13 تشرين الأول/ أكتوبر 1859 وقدّمها «الخوري» قائلاً: «إذا كنتَ أيها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة، وكنتَ من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى: «ويْ. إذن لست بإفرنجي» ووضع للرواية مقدمتين سمّى الأولى مقدّمة المقدّمة، والثانية المقدّمة[2]. وإثر انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة بكتاب في 162 صفحة، وذلك في عام 1860.

يكشف التقديم المذكور حقيقة ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار بصورة كاملة، وهي أنّ «الخوري» قرّر أمرين متلازمين، الأول كثرة المعرّبات الروائية من اللغات الأخرى، إلى درجة أشعرته بالملل، كما يلمس من

مخاطبته القارئ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام «حديقة الأخبار» بالمعرّبات، ونرجّح أنّه كان يقصد تلك المعرّبات دون سواها، إذ لم يكن التعريب قد شاع آنذاك في تلك الفترة المبكّرة، بحيث يصبح ظاهرة عامة تستحق هذه الإشارة، ولا تكشف فهارس المعرّبات إلا عن نص معرّب واحد قبل ذلك، هو «مطالع شموس السير في وقائع كارلوس الثاني عشر» لـ «فولتير» وهو تعريب لنص ذي صبغة تاريخية أكثر منها سردية - تخيلية، وعن هذا الأمر يتأدّى الثاني، وهو ضرورة العناية بالمؤلّفات، ويتقدّم «الخوري» نفسه لذلك في روايته، فكأنّه بذلك يريد لفت الانتباه إلى أهمية التأليف الروائي وضرورته. وإذا أخذ الأمر بظاهره فيمكن تأويل كلام «الخوري» على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه للتعريب، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعياً أولياً بضرورة الكتابة الروائية، مع أهمية التأكيد على أنّ المعرّبات التي ظهرت في «حديقة الأخبار» خلال السنة الأولى من صدورها، كانت تخضع لشروط التأليف السردي الموروث، ولا تراعي فيها الدقة والأمانة.

لم ينقطع «الخوري» كثيراً عن أساليب التعبير الموروثة، كما حدث لمعاصره «فرنسيس مرّاش»، لكنهما يشتركان في تكريس النصّ لغايات اعتبارية، وهو أمر لازم السرد القديم، وتكشف لغته في بداية الأمر نوعاً من الامتثال للأسلوب التقليدي، لكن ذلك لم يثبت إلى النهاية، على أنّه - شأن جميع الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والشطر الأعظم من النصف الأول من القرن العشرين - ظل معنياً بالتعليق المحايث على الأحداث، والتفسير المصاحب لها، كما نجد ذلك عند «سليم البستاني» و«جورجي زيدان» و«هيكل» وغيرهم؛ إذ تظهر تعليقات الكاتب على الأحداث كجزء من النصّ، كما هو شائع في ذلك الزمان، فالراوي الذي هو قناع المؤلّف، في تلك المرحلة، يوجّه الأحداث على نحو

مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة، كقوله، على سبيل المثال، في الفصل السابع: «لا شك أنك، أيها المطالع العزيز، قد نظرت بالعيان كلّما (كذا) شخّصناه لك من الصفات والسمات حيثما قد أطلنا بك المقام في هذه المدينة التي قد سلبت منّا قيمة الزمن، كان يجب ألاّ نصرفها لو سلكنا على مبادئ التوفير. لقد جاء الوقت الذي صار ينبغي به أن نرحل قبل أن تمنعنا نبال الأمطار، ومعامع الأنوا (كذا)، لأننا قد قطعنا بها رأس الخريف وذنبه فهاجمتنا أقدام الشتا (كذا) بجيوش الغيوم التي راحت تكسي بنات السما (كذا) بنسيج قطنها المندوف المتراكم في ساحة الفضا (كذا) مبتهجاً بعلايم الأمان حيثما لا تقدر أن تتوصل إليه يد الشجار الطويلة فتخطفه إلى بطون السفن الإنجليزية... لكن قبل أن تشغلنا أهبة السفر يجب أن تفتكر إلى أي مكان نوجّه خطواتنا. فأظنك ترغب المسير إلى دمشق، لكن هذه المدينة لا يوجد بها شيء نحدّق به (كذا) بأبصارنا إليه لأنّ يد التفرنج لم تدن منها بعد، فلم تزل على أصل فطرتها العربية»[3].

هذه السلسلة المتواصلة من الصيغ البلاغية التقليدية انتشرت في تضاعيف النصّ، وقد بدا التعسّف واضحاً في التسجيع، مع ميل لا يخفى نحو التبسيط اللغوي الذي يقترب إلى العامية أحياناً، وتلك الصيغ ترد ضمن خطاب موجّه إلى المتلقّي، يستخدم كوسيلة سرديّة لتغير مسار الأحداث والأمكنة، لكن المؤلّف يستثمر الموقف ليعلن عن أفكاره الشخصية، ومنها التأكيد على عدم تفرنج دمشق. وفي ظلّ سياق ثقافي مازال في بداية تطوّره ليس من الممكن تصوّر انقطاع كامل عن الموروث الأسلوبي من جهة، ولا التخلي عن القيمة الاعتبارية للنصوص المكتوبة. فقد جاءت الرواية العربية الأولى بصورة كتاب أخلاقي اجتماعي وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصي ينتقد فيه بدقة الأخلاق والعادات[4].

تعنى رواية «الخوري» باللقاء الأول مع الغرب، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها، فوجد طريقة إلى الأدب الروائي، ولم يكن المؤلف يكتب دون أن يلحظ ما يترتب عليه من مهمة اجتماعية وأخلاقية، وذلك ما دعاه شأن غيره من الكتّاب إلى الاهتمام بالبعد الاعتباري لروايته، التي كانت تتراوح بين نوع من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلف. والملاحظة التي تفرض حضورها هنا خاصة باللغة والأسلوب وطريقة السرد؛ فقد كان «الخوري» انتقائياً في ألفاظه، وذلك حال دون السلاسة التعبيرية التي ظلّت تلمس بوضوح إلى عقود بعد «الخوري»، ولكنّه هيّأ للتخلّص من الصيغ الجامدة في النثر المتصنّع، وإن لم يفلح كثيراً في ذلك، وجاء أسلوبه أقرب إلى محاكاة الأساليب الشائعة في المرويات السردية، لكنّها أكثر عناية في اهتمامه بالصورة الفنية. ومرجع ذلك الاختلاف الذي يظهر بين الأداء الشفوي في تلك المرويات والكتابي في رواية «الخوري». وأخيراً وضعت رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» السُنن الأولى للسرد الذي تتداخل فيه، في وقت واحد، مسارات السرد الحكائي وتعليقات المؤلف، ثم العناية البالغة بالحركة والتنقل وقلة الاهتمام بالبعد الواقعي للشخصيات، وعدم مراعاة الترتيب الزمني للوقائع بدقة، وخضوع العلاقات بين الوقائع للصدفة وليس للعلة، بما يكشف سيادة العلاقات السردية على حساب العلاقات المنطقية بين الأحداث، وهذه السُنن اللغوية والسردية المستعارة بمجملها من المرويات السردية ستلازم الرواية العربية في طور نشأتها الأول.

3. «المراش» و«غابة الحق»: دمج التعارضات الأسلوبية وتمثيل العوالم المتعارضة

في الفترة التي كان «الخوري» قد نشر روايته، كان «فرنسيس

مرّاش الحلبي» (1835-1874) يعدّ نفسه لكتابة رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية، وتلك الرواية هي «غابة الحق» التي صدرت في عام 1865، وكان «مرّاش» قد أصدر قبل ذلك في عام 1861 كتاباً يستعين بالسرد وسيلة له، وهو «درّ الصدف في غرائب الصدف» ثم أصدر بعد «غابة الحق» بعامين كتابه «رحلة باريس» وفي هذا نريد التأكيد منذ البداية إلى أنّه ظل يتحرك في مجال السرد الذي انصرف كليا إليه، كما سنجد ذلك في روايته «غابة الحق» التي كتب معظم فصولها أثناء إقامته في باريس. وقد اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ «مرّاش» على أنّه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي، كما عبّر «لويس شيخو» عن ذلك بقوله: «إنّه جمع في روايته بين الفلسفة والأدب» و«أودعها الآراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة»[5].

هذه الطريقة في الصوغ الأدبي هي التي جعلت «الفيكونت دي طرازي» يقول عن الرواية: بأنّها «كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمّنه انتقاداً دقيقاً للأخلاق والعادات»[6]، فيما وصفه «الزيّات» لذلك بأنه «أقدم دعاة التحديث، وأول رسل التجديد»[7]. وما جانب «مارون عبود» الصواب حينما أكد في عام 1949، وبعد مرور 75 سنة على وفاة «مرّاش»، بأنّه كان على قصر عمره «زعيماً أدبياً ترك دوياً وأنّ روايته «غابة الحق» التي طبعت ستّ مرات حتى عام 1990، قد كتبت على غرار «رؤيا يوحنا» كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، إنما هي طراز خاص، فالخيال فيها يبلغ مداه الأبعد، وقد استولى فيه المؤلف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقصّ يمشي على رسله، أما الأبطال فلا سمات لهم، ولم يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم

وآراؤهم وأفكارهم بل ناب هو عنهم جميعا، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول. وقد يُعذر على ذلك لأنّهم رموز لا أشخاص، ولكنه في كل حال مسؤول عنهم لأنّه أبدعهم. أما العبارة فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط، والإنشاء، على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم»[8].

يتضمن رأي «عبود» جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقا لتحليل رواية «غابة الحق» ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معاً. وليس لنا الآن أن ننتقص من رأي «عبود»، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربي خلال الحقبة التي صدر فيها، تلك الحقبة التي شاعت فيها الانطباعات والأحكام، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمة التي لم تكن مثارة آنذاك بصورة ملحّة، ومنها قضية الأسلوب السردي في الرواية، وقضية البناء، وقضية الخيال. فوجد تلازماً بين العرض والسياق، ويفهم من ذلك أنّه كان يقصد بذلك الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية - المكانية لهما، وما يترشّح عن ذلك من سياق دلالي، سيؤكد «عبود» أنّه سياق رمزي. وبحسب المصطلح السردي الحديث يمكن القول: إنّ «عبود» كان يقصد شيئاً قريباً مما نعرفه الآن بالبنية السردية والدلالية للنصّ، مع ضرورة التأكيد بأنّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائي العربي في حياة «مارون عبود». وترد إشارته حول القص/السرد الذي رآه سلساً مرسلاً، وهي إشارة معبرة عما يتّصف به النص، ومن هذه الناحية فأنّه أنصف نصّا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه «عبود» رأيه.

وبعد كل هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة

ذلك غياب التشخيص، وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهمية فـ «مارون عبود» يتفهّم سبب ذلك كون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتها الرمزية، وليس لمماثلتها نماذج واقعية، أو محاكية للشخصيات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كل قارئ للرواية، فـ «غابة الحق» نصٌّ يتشكّل سردياً من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسر ملاحظة «عبود» في أنّ «مرّاش» كان يُنطق شخصياته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقادية للنصّ، ولم يكن هذا أمراً غريباً عن فنّ الرواية بصورة عامة، فقد كانت الشخصيات حوامل دلالية لأفكار الروائيين إلى درجة تزاح فيها الشخصيات جانباً في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلفون القراء كأنهم جزء من البنية السردية للنصّ الروائي، وهذا يكشف عدم استقلالية الشخصية داخل النسيج الفني للعمل الأدبي، وسيمرّ زمن طويل قبل أن يتحقق ذلك.

الروائي ملزم بمراعاة السُنن الثقافية للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحقبة مشبعة بالسمات الأسلوبية التي أوجدتها المرويات السردية، فجاءت الرواية لتعبر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السردية، بغض النظر عن نوعها مغزىً قيمياً. بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح؛ لأنّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية، واستجابت الرواية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئاً فشيئاً صوت المؤلف الفردي ورؤيته وموقفه الفكري، وبدأت النصوص تعبر ضمناً عن القيم الثقافية، انتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحواري.

وجدير بالذكر أنّ «باختين» كان استقصى هذه الظاهرة، واعتبر أنّ

روايات «دستويفسكي»، التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فترة قريبة من ظهور روايات «الخوري» و«مرّاش» و«سليم البستاني»، من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّداً في الأصوات، إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصية، ففي تلك الروايات «يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتيادي. إنّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماماً مثل كلمة المؤلّف الاعتيادية. إنّها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلّف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنّ أصداءها تتردّد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين»[9].

ظلت الرواية العربية، إلى النصف الأول من القرن العشرين تعتبر الشخصيات أقنعة رمزية للكتّاب، ومع أنّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلّفين مع تلك الخاصة بالشخصيات، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها، كما تجلّى الأمر في روايات «أُمبرتو إيكو» لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلاّ وقت متأخر. كانت الشخصيات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكتّاب. وأخيراً تأتي الملاحظة الخاصة بالأسلوب اللغوي، وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغوي الموروث الذي تمرد عليه «مرّاش»، ولم يتمكّن «عبود» من تقديره، فمن الصحيح بالنسبة لـ «عبود» أنّ «مرّاش» كان ذا عبارة خيالية سهلة، لكنّها منقوصة في مكان ما، إنّها كالرسم الشاحب في خطوطه وألوانه، تغيب

عن الأسلوب الحركة والزخم، ويقارن «عبود» بين أسلوب «مرّاش» وأسلوب كاتبين معاصرين له، فيقول «ليس للمرّاش شقشقة تعبير أديب إسحاق، ولا هديره، ولا صحة تعبير الشدياق، ولا ظرفه، ولا تهكمه، لكنه أسمى خيالاً منهما، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنهما كانا سيدي الحقبة التي وجد فيها المرّاش[10].

يحتاج التأكيد الأخير منا إلى وقفة قصيرة، فـ «مارون عبود» فيما يخص هذه القضية الدقيقة لجأ، لأنّه لم يجد نظيراً لأسلوب «مرّاش»، إلى المقارنة، وقادته المقارنة إلى ما نعتبره في ضوء التطوّرات الأسلوبية التي وقعت في العربية خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصة للمرّاش وليس نقصاً، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له، هما الشدياق وأديب إسحاق، إنّه أكثر بُعداً عن التصنّع، أكثر سلاسة، أكثر هدوءاً، لا تفاصح فيه ولا شقشقة، وبعبارة «عبود» إنّه مفارق للحركة اللفظية الطنّانة، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظي، وكلّ ذلك يغيب عن أسلوب «مرّاش» لأنّ المرجعيات التي صاغت أسلوبه، وأثرت فيه مرجعيات فلسفية ودينية وعلمية، وبحسب «مارون عبود»: «هو متأثّر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتّاب عصره، نزّاع إلى إصلاح المجتمع يدعو إلى الأخذ بالحضارة الحديثة، أما ثقافته فمتأثرة بالدين، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثا»[11].

لم يتفرّد «مارون عبود» باستخلاص هذه الظاهرة، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين، بل إنّ هذا الحكم استقاه «عبود» من «الحمصي» الذي أكّد منذ فترة طويلة على أنّ المرّاش «كاتب مبادئ وتفكير، وذو خيال مبدع، عبارته رقيقة، سهلة، ركيكة أحياناً، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكمه، غزير الأفكار، خطابي اللهجة في كل من شعره ونثره، ولعله أسبق كتّاب عصره

للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام، ويرف عليها الوئام في كتابه «غابة الحق»»[12]. ووصف «شيخو» أسلوبه بأنه يتميّز بـ «الترفّع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفية، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته، فتجد لذلك في أقواله شيئا من التعقّد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة»[13]. وفسّر رشيد عطا الله الأمر قائلاً «أدى به حرصه على حفظ استقلاله الفكري إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهرياً وكسر قيود اللغة نفسها»[14].

لو نظرنا إلى أسلوب «مرّاش» في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده، والآخر المرسل الذي ورث أسلوب المرويات السردية، فإننا سنجد أن أسلوبه يختلف عنهما معاً فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأول؛ لأنّه يتجنب التصنّع البلاغي القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد، ولا يوحي بها إيحاءً فنياً شفافاً، ويتجنّب التكرار الإيقاعي في الجمل الذي يعبر عنه السجع، ويبتعد عن الإسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنع والتسجيع، فجملته مصقولة، واضحة، دقيقة، مباشرة، تتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة، وليس إدّعاء مهارة، ومع أنّ الأفكار تتلوّى أحياناً بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة، وقضايا غامضة بطبيعتها، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة، ولا يستعين بالغريب؛ فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني، لكنه - وهذه هي الناحية الثانية - أبعد ما يكون عن سهولته المتأتية من سهولة الأفكار فيه، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة، فأسلوب «مرّاش» في «غابة الحق» يتميز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط.

وينبغي الإقرار أنّ هذه السمة الأسلوبية على وجه التحديد لم تكن،

في حدود علمنا، واضحة في غير «غابة الحق»، لقد كان الأسلوب التقليدي يحتضر ببطء، لكنه ينتفض أحياناً ليقاوم مقاومة شرسة على يد «اليازجي» و«عبدالله فكري» - على سبيل المثال - أما الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمراراً لأسلوب المرويات السردية فأنّه يتشكّل شيئا فشيئاً بعد أن راحت الكتابة الصحافية تمتص صيغه الجاهزة، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم، وهكذا فأنّ أسلوب «مرّاش» قد أدى وظيفتين معاً، من جهة: عجّل بأفول الأسلوب الأول، ومن جهة أخرى: أضفى على الأسلوب الثاني عمقاً ورونقاً فكرياً بعد أن كان أسير المرويات الشعبية التي هي تمثيل لمخيال يبتعد تماماً عن أي صياغة تركيبية غامضة لا في الأفكار ولا التعبير. ليس من الخطأ القول إنّ أسلوب «مرّاش» كان خاصاً، ومبكّراً في قدرته الاستكشافية على تدشين الأسلوب الأدبي الذي شاع في العربية بعد ذلك بنصف قرن. فقد وصف باحث متخصص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه: ثورة في عالم الأدب في زمانه... فهو بسيط غير متكلف، فلا يتحرز عن استخدام المفردات العامية أحياناً، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوري، وهو أسلوب رومانسي كونه مملوءاً بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران خليل جبران، هذا فضلاً عن شيوع الروح العلمي في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المرّاش للطب[15]. وهو أسلوب تشبّع بالمؤثّر الأدبي الرومانسي «في استخدامه الرموز والرؤى والنثر التوراتي، إلاّ أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنية، وأبيات من الشعر القديم»[16].

تعتبر «غابة الحق» من التجارب الروائية المبكرة التي تستند فيها الأحداث والشخصيات إلى رؤية كلية خاصة بالمؤلف تهدف إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعي، ومن هذه الناحية فقد سبقت كثيراً من الروايات

التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيات الفكرية إن لم نقل إنّها بلا خلفيات فكرية، إنما مجرد سلسلة من الأحداث المشوّقة، فيما تنخرط «غابة الحق» في معمعة مشكلات التحديث والعدالة والاستبداد والصراع بين مفاهيم الحرية والعبودية؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرية ودولة العبودية وشعارها التوحش، والشخصيات تتوزع لتمثيل هذا الصراع الذي كان شاغلاً فكرياً أساسياً عند «مرّاش». فهي «رواية رمزية موضوعها الاجتماع الإنساني وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرية والعبودية والتمدن والتوحش»[17].

إنّ التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة يكشف أنّ «مرّاش» مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة الثنائيات الضدّية بين الفكر والواقع. ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنما، وربما يحدث هذا لأول مرة، يقيم حواراً بين الثنائيتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن، بعد أن يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما. ولعل هذه القضية على غاية من الأهمية في سياق تلك الحقبة التي كانت الآداب تعبر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين.

وتتضمن «غابة الحق» أكثر من مستوى سردي، فإطارها العام ينتظم من خلال حلم الراوي الذي يستعين بالسرد الذاتي لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصياته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحية والصيغ الحوارية الطويلة التي تذكر أحيانا بالمحاورات السقراطية لأفلاطون التي لا تتغير فيها المشاهد، ولكن تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات التي تسعى

لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث. وقد وصف «روجر ألن» تلك الشخصيات بإنّها «ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية»[18].

يقوم الحلم بتأطير الحدث، ويتوارى الراوي - الحالم، لينبثق عالم «غابة الحق» من مشاهد طويلة وشاملة تكشف نوع الصراع بين الأفكار الدالة على تصوّرات سياسية واجتماعية معينة، وهنا تتسرّب أفكار «مرّاش» في سياق حوار الشخصيات التي ترمز إلى أفكار أكثر مما تحيل إلى عناصر سردية بذاتها. ويمكن اعتبار هذه المستوى من الأحداث هو المستوى الثاني، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوى ثالث يعبر عن تجارب اعتبارية للشخصيات، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي تُعرض برؤى سردية ذاتية لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيات فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرية. وهذا التركيب السردي المختلف عن نظائره في تلك الحقبة يضفي على «غابة الحق» قيمة فنية خاصة، فالقصدية في التركيب تخدم الرؤية الخاصة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية بالمستويات السردية التي أشرنا إليها تقوم بتمثيل فكرته عن الحرية والعبودية، وعن التمدن والتوحش، وأخيراً، وهذا هو المهم فيما نرى، الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائية، وتنتهي الرواية دون احتمال لانبثاق فكرة شريرة مرة أخرى، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة.

تتجلّى القيمة الفنية لرواية «غابة الحق» ليس من دلالتها الإصلاحية، إنما من أنّها نهضت بمهام ثلاث: الأولى: التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع، وتخطيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني، ويعبر عنها، والثانية: في أنها ركّبت جملة من العناصر السردية تركيباً مختلفا عن المرويات السردية الشائعة التي تقوم على المصادفة والتشويق،

وغياب الأسباب، وأخيراً: قامت بما نعتبره أمراً على غاية من الأهمية، ألا وهو التمثيل السردي لقضية اجتماعية معقّدة، وهي: التعارض بين مفهومي الحرية والعبودية، والوصول إلى حل لهذه القضية المعقدة.

4. سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي

في الوقت الذي عرفت فيه رواية «غابة الحق» وشاعت، كان «سليم البستاني» (1846-1884) يتأهب للقيام بتأليف أول سلسلة متكاملة من الروايات في تاريخ الأدب العربي، تلك السلسلة القائمة على الحركة والمغامرة التي بدأها بروايته «الهيام في جنان الشام» وظهرت ابتداءً من العدد الأول من مجلة «الجنان» الذي صدر في بيروت خلال شهر كانون الثاني/ يناير من عام 1870، وقد ختم الرواية بالفقرة الآتية المعبّرة عن الفهم الشائع للرواية في أول أمرها، كما يراها «البستاني»: «إنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح، إذ انني مع تراكم الأشغال، لم أقدر أن أتفرّغ حقّ التفرّغ لكتابتها، فكنت أقدّمها للطبع مسودة بدون تنقيح ولا تبييض. وقد اعتنيت بجمعها من صفات الفضلاء والرذلاء، والعقلاء والجهلاء، ولم أترجمها عن أعجمي، ولا نقلتها عن عربي. والمأمول أنّ الزمان يمنّ علي بزمان يمكنني من أن أقدّم لقراء (الجنان) 1871 رواية حبيّة تاريخية، موضوعها (زنوبيا) ملكة تدمر، وكان الفراغ من كتابتها في مدينة بيروت، في اليوم التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول 1870 للميلاد حساباً غربياً»[19].

تصلح هذه الخاتمة مفتاحاً للحديث عن أمور وردت فيها، وأخرى تثار ضمناً كجزء من السياق اللازم لمنح هذه الخاتمة أهميتها، ويحسن أن نبدأ بما تشيره دون أن تصرّح به، وفي مقدمة ذلك التلازم بين الكتابة الصحافية والكتابة الروائية، ولم يقتصر ذلك على «سليم البستاني»

وحده، أو التأليف الروائي العربي في منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، كما نلاحظ ذلك عند «خليل الخوري» الذي دشّن ذلك التقليد حينما نشر روايته «ويّ. إذن لست بإفرنجي» في جريدته الأدبية الخاصة «حديقة الأخبار» كما أشرنا من قبل،إنما كان الأمر تقليداً شاع في القرن التاسع عشر. ففي الفترة ذاتها التي كان ينشر فيها «الخوري» و«البستاني» رواياتهما متسلسلة في «حديقة الأخبار» ثم «الجنان»، كان «دستويفسكي» (1821-1881) ينشر رواياته الكبرى في الصحف والمجلات الروسية، وكان يتعرض لمضايقات قضائية لأنّه لا يستطيع في بعض الأحيان تسليم فصول تلك الروايات إلى المطابع قبل الموعد المحدّد للصدور الدوري لتلك المطبوعات؛ الأمر الذي يفقد مصداقية وعودها للقراء، أو يحول دون تغطية صفحاتها. وكثير من فصول أشهر رواياته كتبت بسرعة تحت تهديد الدعاوى القضائية، أو الإلحاح المباشر من أصحاب المجلات من أجل إكمال السلسلة المتفق عليها حسب العقود بين المؤلف والمجلة. وهو أمر لا يرد ذكره مع «الخوري» و«البستاني»؛ لأنّهما كانا ينشران في صحف ومجلات تعود إليهما.

ومعروف أيضا أنّ «ديكنز» (1812-1870) كان أيضاً في إنجلترا يواظب في تلك الفترة، أو قبلها بسنوات قليلة على نشر رواياته في الصحف والمجلات البريطانية،ولا يقتصر الأمر على روسيا وإنجلترا، إنما شمل فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها، إلى درجة لا يمكن فيها الفصل بين تلازم النشأة المشتركة للصحافة - وبخاصة الأدبية - والرواية، وكان ذلك شائعاً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الأدب العربي، فقد احتضنت «حديقة الأخبار» و«الجنان» و«البشير» و«حديقة الأدب» و«المقتطف» و«الهلال» و«المشرق» و«المنار» وغيرها - وكلها صدرت قبل مجيء القرن العشرين - الكتابة الروائية على نحو ما كان جارياً في

العالم آنذاك، وذلك قبل مدة طويلة من الانفصال النسبي بين الصحيفة أو المجلة والرواية، حينما بدأ في وقت متأخر نشر الروايات بكتب مستقلة.

ذهب باحث تخصّص في دراسة مجلة «الجنان» إلى أنّها «المجلة العربية الأولى في العالم العربي التي اهتمت بالروايات المصنّفة منها والمترجمة والقصص التاريخية والأقاصيص والملح»[20]. على أنّ الأمر المثير أنّ النشر المتسلسل لروايات تقوم على المغامرة والحركة المطعّمة بالغرام كان يجذب المتلقّين ويشدّهم لمتابعة تلك الدوريات، وذلك ما دفع بعض الأدباء، بسبب الإقبال المتزايد من القراء على تلك الروايات، إلى التفكير بإصدار دوريات خاصة بالرواية، وهي كثيرة، وقد أحدثت حركة غير مسبوقة في تنشيط عملية التأليف والتعريب الروائي، ونُشرت فيها مئات الروايات بين مؤلفة ومعرّبة، وهي دون غيرها التي لعبت دوراً حاسماً في تطوّر هذا الفن وإشاعته ونشره والتعريف به. ومن المؤكد أنّ «سليم البستاني» كان من النخبة الرائدة في هذا المجال، ففي غضون أقل من عقد ونصف من السنين، وفي سن الثانية والعشرين بدأ بإنجاز ما أصبح فيما بعد أول سلسلة متكاملة من الروايات العربية القائمة على المغامرة والحركة.

وتشير الخاتمة بوضوح إلى أنّه كتب الحلقات نصف الشهرية لرواية «الهيام في جنان الشام» خلال الأشهر العشرة الأولى من عام 1870، فاكتملت الرواية في نهاية تشرين الأول/ أكتوبر من العام نفسه، وهذا يؤكد أنّه كان يواصل الكتابة والنشر دون الأخذ بالاعتبار للاتجاهات المحتملة لأحداث الرواية، فهو يكيّفها لحاجة المجلّة وتتابع النشر، وترد إشارات في تضاعيف الرواية إلى أنّ بعض أحداثها وقعت في العام السابق 1869. وما أن وافته المنية في عام 1884 إلاّ وخلّف، في الأقل، تسع روايات جميعها نشرت في«الجنان» بين الأعوام 1870 و1884. وهي

على التوالي فضلاً عن «الهيام في جنان الشام» و«زنوبيا» التي أشار إليها في الخاتمة المذكورة: «بدور» و«أسماء» و«الهيام في فتوح الشام» و«بنت العصر» و«فاتنة» و«سلمى» و« سامية» هذا فضلاً عن مجموعة من المسرحيات مثل «قيس وليلى» و«الإسكندر» و«يوسف واصطاك». وكان مجيداً للإنجليزية والفرنسية والتركية.

إنَّ تفصيل ما أثارته ضمنياً خاتمة الرواية ينقلنا الآن إلى ما صرّحت به، وفي مقدمة ذلك الركاكة الأسلوبية للنصّ طبقاً لمعايير البلاغة التقليدية، ثم حرّية المؤلّف في اقتحام السياق السردي للرواية، واستبعاد الراوي، ومخاطبة القارئ مباشرة، والكشف عن الظروف الخارجية التي احتضنت نشأة النصّ، واستغلال ذلك للإعلان عن رواية جديدة ذات حبكة «حبية - تاريخية». وقد لجأ «سليم البستاني» في هذه الرواية إلى إحدى أشهر الحيل السردية في الرواية، وهي الإدعاء بواقعية الأحداث، ومطابقة الوقائع الخطابية للوقائع الحقيقية، وهو ما يصطلح عليه بـ «السرد الكثيف» إذا يخترق الراوي السرد، وينطق باسم المؤلّف مباشرة،وهي تقنية إيهام سردية كانت شائعة في الرواية طوال القرن التاسع عشر،لكنها تكشف حقّ المؤلّف في التعبير المباشر عن أفكاره في ذلك الوقت.قال «البستاني»: بأنّه أجّل وضع خاتمة للرواية بانتظار أن «يمنّ عليّ الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة، وكنتُ أخشى أن يبلغني خبر موتهما، أو موت أحدهما؛ لأنّه معلوم أن خبر عدم توفيقهما، هو ما يكدر المطالع ويكدّرني»(21).

وسنجد أمراً مماثلا عند «جورجي زيدان» فيما بعد. والواقع أنَّ دمج الظروف المحيطة بالتأليف مع أحداث النصّ، تمّ في هذه الرواية على نحو يبدو بريئاً، فلم يرد منه المؤلّف خدعة حقيقية للإيهام بين الراوي والمؤلّف، إنما القصد منه - فيما نرجّح - كشف ملابسات التأليف الأدبي، وربما فهم

طبيعة التمثيل السردي في بداية أمره، وربما بهدف التشويق، وهو فهم أولي لم يرتق بعد إلى الوعي بأهمية التمثيل السردي كما انتهى إليه الأمر في الرواية العربية في الفترة اللاحقة. وهذا الأمر كان شائعاً آنذاك، ويكشف عن غياب الحدود الفاصلة بين العالمين الواقعي الخاصّ بالمؤلف والتخيّلي الخاصّ بالراوي، فكان الاجتراء على الأخير قائماً، وكلّ هذا مختلف عن الصيغ التي يلجأ إليها السرد الكثيف لتمرير الخدع السردية التي منها إيهام المطابقة بين العالمين المذكورين وبين المؤلف والراوي وغير ذلك.

كل ذلك سيقربنا إلى الموضوعين الأكثر أهمية في هذه الخاتمة، وهما براءة التأليف الخاصّة بالرواية ومضمون العالم التخيّلي فيها. فـ «البستاني» يؤكد أنها من تأليفه، فلا هي ترجمة عن «أعجمي» ولا اقتباس عن «عربي» والحقيقة فإنّ هذا التأكيد الذي يحرص المؤلف على تثبيته، يفضح نمط التأليف والتعريب والاقتباس الذي كان شائعاً في تلك الحقبة، فقد كان التعريب لا يراعي الدقة ولا الأمانة، وغالباً ما تؤخذ الهياكل العامة للنصوص الروائية ثم تغير الوقائع الجزئية والتفصيلية حسبما يرتئي المعرّبون، فتتغير أسماء الشخصيات والأمكنة والأزمنة والأحداث، وتكيّف الموضوعات حسب الحاجة، ونادراً ما يشار إلى كل ذلك، فتتغير النصوص ولا يذكر أسماء كتابها، وبها تستبدل أسماء المعرّبين أو المؤلفين، وهو أمر يشمل التعريب والاقتباس على حد سواء، وبهذا كانت تطمس الخصائص البنائية والأسلوبية والدلالية للنصوص الأصلية،ويحلّ محلّ ذلك ما يراه المؤلفون أو المعرّبون مناسباً، وتحذف العنوانات الأصلية ، أو تغير جزئياً، ويُستبعد المؤلفون الأصليون، وتتداخل النصوص ومرجعياتها، وتستغل لإقحام أحداث جديدة، وأشعار لا علاقة لها بالمتون الأصلية، وهذا أمر مارسه عدد لا يحصى من الكتّاب في تلك السنوات المبكرة من التأليف والتعريب، ونجد أمثلته عند الكتّاب

في بلاد الشام ومصر. وظل شائعاً إلى العقود الأولى من القرن العشرين. ولا يكاد معرّب يستثنى من ذلك بداية من «الطهطاوي» وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» و«الزيات» فضلاً عن أعداد كبيرة من كتاب الروايات، وكان «البستاني» يريد تبرئة نفسه من هذه التهمة التي لم تكن مستكرهة آنذاك، وقد شاعت في العقود اللاحقة.

وأخيراً تجيء إشارته التي تخصّ مضمون العالم التخيلي في روايته، وهي إشارة على غاية من الأهمية، ولا تقتصر على هذه الرواية، إنما على رواياته الأخرى، بل ومجمل التأليف الروائي في ذلك الزمن. فالعالم التخيّلي منمّط ومنشطر على نفسه، إنّه مبني على نماذج تجريدية متعارضة طرفها الأول تم تشكيله من عالم «الفضلاء» و«العقلاء» وطرفها الثاني تم استعارته من عالم «الرذلاء» و«الجهلاء» وهكذا فقد بثّ التناقض الأخلاقي بين النموذجين، وسيكون هذا التناقض هو الحافز لحركة الأحداث، والناظم لخصائص الشخصيات، وهو الخلفيّة التي تُعرض عليها نوازع الخير والشر في صراع مرير قاس وطويل، عماده التضحية والمغامرة والوفاء والإخلاص والصدق من جانب، والخداع والتضليل والكيد والكذب والأنانية من الجانب الآخر.

وبناء على الفرضية الأخلاقية التي تطرح كمسلّمة لا شك فيها، فإنّ كلّ عناصر البناء الفني في النصّ تكون رهينة الأفق الأخلاقي للمعنى، وتتحرك في مسار ثابت ينتهي دائماً بانتصار الخير، وهزيمة الشرّ، وعلى الرغم من أنّ الحبكة النصّية تطرح إمكانات متعدّدة للتشويق والإطناب وتعويق لحظة الظفر النهائية، فإنّ النتيجة هي فوز الأحباب والعشاق والأخيار من الفضلاء والعقلاء، وخسارة المعارضين من الأدنياء الذين هم وحدهم الرذلاء والجهلاء في عالم يحتاج إليهم كعلامة سوداء، ليظهر الخير الأبيض. وخلف كل حركة وموقف ثمة تضادّ دلالي وبنيوي، للإيهام بأنّ

عالم الحكاية هو عالم الحياة، فالأخيرة تحتاج دائماً إلى العبرة والموعظة، ذلك ما كان يشغل الفكر القديم، ويشكّل صلب فرضياته الفكرية والأدبية والدينية والأخلاقية، وقد تجلّى في المرويات السردية العربية التي جهزت الرواية العربية في أول نشأتها بنظام دلالي مقنّن وكامل ومتلازم العناصر. هذا الأمر يُدعم لدى «البستاني» والروائيين اللاحقين بإشارات لا تغفل عن الوظيفة الأخلاقية للرواية، فهو يحدد في رواية «أسماء» وظيفة الرواية في عصره بالصورة الآتية: «المقصود من روايات كهذه الروايات إصلاح الهيئة الاجتماعية ببسط المبادئ الصحيحة»[22].

وذلك أمر يرد أيضاً في رواية «بدور» التي يؤكد فيها أنّه ينبغي للروايات أن تكون «موافقة لمشرب الشبان، مع المحافظة على الآداب، ومجانبة كل ما يهيج الأميال الفاسدة»[23] ويطرّد في معظم رواياته، فالوظيفة الأخلاقية للرواية حاضرة في ذهنه، والمقصود من كتابتها ونشرها، هو «غرس الآداب في القرّاء»[24]. والهدف منها «تمكين الأهالي من الحصول على فكاهات جامعة بين أسباب الملاهي والنفع»[25]. وفي ضوء كل هذا نفهم إشارة «روجر ألن»، التي ذهب فيها إلى أنّ «البستاني» في رواياته قد بدأ «الخطوة الأساسية لتهيئة القرّاء لذلك النوع الأدبي، وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد»[26].

يعرف «البستاني» أنّ تلك الوظيفة وذلك الهدف لا يتحققان إلاّ بحدث مداره حكاية حب يحتضنها سياق ثقافي عام؛ فالحقائق التي يتقصّد الروائي إرسالها إلى المتلقّي لا تُقبل إن لم ترفق بحكاية مشوّقة، ولهذا يحرص على التأكيد بأنّ كثيراً من القرّاء لا يحبون الحقائق المفيدة، بل يكتفون بالوقوف على خبر العاشق والمعشوقة، و«هذا خطأ مبين؛ لأننا لا نقدر أن نفهم حقيقة مركز العاشق ولا مركز المعشوقة، ولا الحوادث

الجارية، ما لم نقف على تواريخ أزمانهم وعلى عاداتهم وحروبهم، هذا وكم من فائدة تاريخية يحصل الإنسان عليها بواسطة روايات، فيكون قاصداً الوقوف على خبر المتحابّين، فيعثر بحقيقة تاريخية أو نتيجة حكمية أو إصلاح أو تنكيت يلزمه أكثر من غيره، فالضجر من الكلام عن هذه الأمور في بلاد ظروفها كظروف بلادنا خطأ عظيم»[27]. ويتكرّر الأمر ذاته في روايات أخرى. وكان «البستاني» شأنه شأن معظم الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوقف مسار الأحداث، ويتدخّل لإبداء أفكاره الخاصّة، فيما له صلة بوظيفة التمثيل السردي في النصوص، وهذه ظاهرة كانت شائعة منذ «خليل الخوري» و«مراش»، وظلت إلى «زيدان» و«هيكل» وما بعد ذلك.

يُختزل العالم التخيُّلي في روايات «سليم البستاني»، بأحداثه وشخصياته ونظامه الدلالي إلى نماذج أخلاقية متنازعة شديدة الشبه بعالم المرويات الخرافية والسيرية الموروثة، وتتجلى الفكرة المهيمنة من خلال الصراع بين النماذج المجسّدة للفضائل والرذائل، ففي رواياته التسع التي ذكرناها تقوم الحبكة السردية على تعارض نوايا ورغبات وإرادات ورؤى وتطلّعات، وتتركّب الأحداث لتبرهن على أنّ المصالحة بين عالمي الخير والشر أمر مستحيل، ولابد من هزيمة الأشرار ليستقيم شأن العالم الفني التخيّلي. والشخصيات الخيّرة والشريرة تواجه قدرها المحتّم، فهي مدرجة كوسائل لإثبات نظرة أخلاقية للعالم، وموتها في هذه الرواية وانبعاث أشباهها في الرواية الأخرى، وظهور هذه واختفاء تلك، هو أمر مقدّر كتعاقب الليل والنهار. فالنهاية هي ليست ختام فكرة فلسفية، إنما إقفال لحادثة في سلسلة من الحوادث الرتيبة المتتالية التي لا تمايز جذرياً فيما بينها، إنما تنويعات ضئيلة جداً في درجة اختلاف الوقائع وليس النسق البنائي والدلالي فيها. فثمة تصميم ثابت يفضي دائماً إلى نتائج معروفة؛ لأنّ نظام القيم الموزع في النصوص يتكرر فيها جميعاً بوتيرة واحدة

فلا يجوز الاعتراض عليه، فالخيِّر فاضل ومتسامح ولا يحقّ له إلحاق الأذى بالآخرين، والشرِّير مخادع ومضلّل وطامع، ولا يحق له أن يقوم بعمل خيِّر. ولابد للمتلقّي أن ينحاز إلى نماذج الخير، ليشارك في صوغ عالم عادل مُطهَّر من دنس الأشرار.

ويسود التشكيل الثنائي تلك النماذج، ففي الرواية الأولى «الهيام في جنان الشام» يتأسّس التعارض بين «وردة» و«سليمان» رمزي الخير، و«البدو» و«الأوباش» رمزي الشر، وهو الأمر الذي يتواتر ظهوره كنسق مغلق في بقية الروايات. فـ «أسماء» و«كريم البغدادي» في رواية «أسماء» يقابلهما ويعارضهما «بديع» و«بديعة». و«ريمة» و«ماجد» في رواية «بنت العصر» يقابلهما ويعارضهما «جميلة» و«أنيس»، وهكذا الأمر بالنسبة لـ «فؤاد» و«فاتنة» و«سلمى» و«راغب» و«سامية» و«فؤاد» في الروايات الثلاث الأخريات، فهم جميعاً يواجهون على التوالي «مراد» و«صابر» و«المأمور العثماني» و«صالح» و«واصف» و«فائز». وحتى في الروايات التي تستثمر الموضوعات التاريخية فإن الثنائية الضدّية هي النسق المهيمن، فـ «زنوبيا» و«جوليا» في مواجهة «الإمبراطور أورليانوس» والقادة الرومان. وفي روايتي «بدور» و«الهيام في فتوح الشام» تظهر «بدور» و«عبدالرحمن الداخل» في الرواية الأولى، و«سلمى» و«سالم» في الثانية، بمواجهة «الخليفة السفاح» و«القرصان» و«جوليان» و«أوغسطا» على التوالي. على أنّه في الرواية الأخيرة يدعم نسق التضادّ الصراع الأكبر بين «المسلمين» من جهة و«الرومان» من جهة أخرى في أثناء عملية فتح بلاد الشام. إلى ذلك فإنّ نماذج الخير و نماذج الشر تتقوّى بشخصيات تساعدها في إنجاز أفعالها. ولا تخلو رواية من هذه الشخصيات الثانوية التي تسهّل للأبطال أعمالهم وتحقق لهم رغباته، وتستخدم ضدّ خصومهم، وهو أمر شديد الشبه بما ظهر في السير الشعبية والمرويات الخرافية.

حينما ندقّق النظر في البناء الفني لروايات «البستاني» التأسيسية، وروايات معاصريه طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النسق المغلق من الأحداث المعبرة عن أفكار ثابتة وجاهزة، على أنّ «البستاني» ومجايليه، كانوا يستثمرون ذلك النسق لبث بعض الأفكار الإصلاحية، والحال فنقدهم كان خاصاً بالسلوك، ولم يصل إلى الأفكار المولّدة لتلك الأنساق المغلقة، وكما يقول «ميشيل جحا»: فالهدف الذي كان يتوخّاه «البستاني» من نشر رواياته هو «الموعظة، وأخذ العبرة والإصلاح الاجتماعي الذي كان يسعى إلى تحقيقه «ورواياته» تجمع بين التسلية والترفيه والترويح عن النفس والفائدة والغاية منها تربوية وتعليمية وتثقيفية»[28].

سيمرّ وقت طويل قبل أن تنهار تلك الأنساق المغلقة، وتتحرّر الرواية العربية من هيمنة الفكر القديم. ومما اهتم به أولئك الكتّاب،وعلى رأسهم «البستاني» ثم «جورجي زيدان» فيما بعد، هو نقد السلوك والعادات، والدعوة للأخذ بالتمدّن الغربي في مظاهره الخارجية التي كانت قد انتشرت في ربوع بلاد الشام ومصر وبلاد عربية أخرى. ولذلك فإنّ «طرّازي» في تقويمه للبعد الإصلاحي المبثوث في روايات «البستاني»، يذهب إلى أنّ قلمه كان «أعظم ترجمان للتمدن الغربي في ديار الشرق»[29].

وهذه الملاحظة، بذاتها، لم تفت «محمد يوسف نجم» الذي خلص إلى تقويم تلك التجربة الروائية الرائدة بقوله: «هي أول نتاج ضخم في أدبنا، وعلى الرغم من الإطار الرومنطيقي الصريح الذي يلفّها وما يفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصيات وبُعدها عن الطبيعة الإنسانية، وجفاف العرض وضعف الأسلوب، لا نستطيع إلاّ أن نسجّل لصاحبها فضل السبق في هذا الفن، وتنبيه أذهان الكتّاب إليه،

ولفت نظر عامّة القراء إلى ما يحويه من لذة وفائدة. وعيب «البستاني» الأول أنه كتب ليعظ ويُصلح، لا ليحقّق مُثلاً فنية، نصبها أمام عينيه. وهذا العيب تخفّفه معرفتنا لروح الأدب في هذه الفترة، فقد كان الأدباء.. ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح والتهذيب»[30].

وفي سياق لا يتقاطع مع هذا الرأي، قال باحث آخر «من الحق أن نقرّر أنَّ السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان، ونلتقي بالسطحية والتفكّك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيات، والمباشرة، والتاريخ، والجغرافيا، والاجتماع... إلخ، فكأن مهمته الصحفية قابعة في عمله هذا،كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل، مما يجعل عمله بداية تمهيدية لا عملاً فنياً قصصياً ناجحاً»[31].

5. «علي مبارك»: «علم الدين» وتعطّل الميثاق السردي

في هذا الجو المشبع بالأهداف الاعتبارية، لا يمكن للنصوص الأدبية أن تنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافي العام للعصر الذي ظهرت فيه، فهي، كما يذهب «آيزر»، تشكّل رد فعل للمواقف المعاصرة لها، وتلفت الانتباه إلى المشكلات التي تحدّدها معايير عصرها، على الرغم من أنَّ تلك المعايير لا تقدم حلولا لها[32] وقد استشعر نخبة من الكتّاب بأنَّ السرد يصلح وسيلة لتمثيل الأهداف الاعتبارية،نجد ذلك واضحا في المقدّمة التي وضعها «علي مبارك» (1823-1893) لكتابه «علم الدين» وجاء فيها: «وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السِّيَر والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة؛ فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان؛ لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال

وفي أوقات عدم خلو البال. فحداني هذا أيام نظارتي ديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمّنه كثيراً من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة، ينشط الناظر في مطالعتها، ويرغب فيها رغبته في ما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفواً لا عناء، وحرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة، فشرعت في جمع هذا الكتاب، مستمداً من عناية الله... فجاء كتابا جامعاً، اشتمل على جمل شتّى من غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر، وما تقلّب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمان الغابر وما هو عليه في الوقت الحاضر.. على نمط يسمو من السآمة، ولا يميل إلى الملالة،مفرغا في قالب سياحة شيخ عالم مصري، وسم بعلم الدين مع رجل إنكليزي، كلاهما هيان بن بيان، نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية»[33].

هذه المقدمة تشير إلى جنس كتاب «علم الدين» الذي ظهر في عام 1882 فالمؤلف يشير بوضوح إلى أنّ هدفه فيه: الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة. والإطار السردي المتقطّع والرتيب إنما جاء بهدف تجنّب السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. ويكاد الكتاب يكون موسوعة تتضمن المعارف السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية من المعلومات الجغرافية والتاريخية والعلمية والدينية في العالمين الشرقي والغربي، وصولاً إلى استخدام البخار في تسيير القطارات، وتكاليف بناء السكك الحديد وأطوالها في العالم، وحديث مفصّل عن مواسم الأعياد، والخانات والفنادق، والبريد، والملاحة، والبراكين، والمسرح، والقهوة، والحشيش، واللؤلؤ، والحشرات، والحيوانات، والجيولوجيا، وعشرات الموضوعات الأخرى، ومنها علوم اللغة العربية،

وتاريخ العرب، وقضايا فقهية ودينية، وشرح العادات الاجتماعية والأخلاقية وغيرها. وتختنق الحركة السردية وسط هذه الاستطرادات اللانهائية التي تقتحم الحديث وتتشعّب، ثم فجأة ينتهي الكتاب، والشخصيات قد وصلت باريس في طريقها إلى بلاد الإنجليز دون أن تنجز الغرض الذي يمكن اعتباره (الميثاق السردي) المحرك للأحداث ألا وهو الاتفاق بين علم الدين ورجل إنجليزي ويقوم بموجبه علم الدين بتدقيق معجم «لسان العرب» بهدف نشره لصالح الإنجليزي،فينطلقان من مصر إلى بريطانيا لتحقيق الهدف، يرافقهما برهان الدين، ابن علم الدين ثم يلتحق بهم فيما بعد يعقوب.

ينتهي الكتاب دون أن يتحقق مضمون التعاقد على مستوى الفكرة وعلى مستوى السرد. والحقّ فمضمون الكتاب، والطريقة الاستطرادية، والهدف المعلن في المقدمة وفي تضاعيف الكتاب يتعارض مع الميثاق المذكور، فالمؤلف يريد أن يجعل منه سمط الحديث للمقارنة بين الأحوال المشرقية والغربية. ولكن هذا لا يعني غياب المكونات السردية في كتاب «علم الدين» على العكس تماماً فقد كانت الحركة السردية الابتدائية موفّقة، فالمؤلف ابتدع شخصيتين خياليتين «كلاهما هيان بن بيان»، وهو في هذا يحذو حذو «الحريري» و«اليازجي»، وقد أشارا في مقاماتهما إلى فكرة اختلاق الشخصيات، ثم ابتدع فكرة التعاقد، وأخيراً أطلقهما في رحلة داخل فضاءين ثقافيين مختلفين: العالم الشرقي والعالم الغربي. لكن الرغبة العارمة لأن يكون الكتاب موسوعة إخبارية وتاريخية جعل الحركة السردية تتضاءل، وتتوقف أحيانا، وظلّ الأمر يتفاقم؛ أدى في النهاية إلى توقف الكتابة في منتصف الطريق دون أن تتحقق نتائج تلك الحركة، ولا يُعرف الآن فيما إذا كان «علي مبارك» قد توقّف عن الكتابة والشخصيات تتجوّل في باريس، أم أنّه أنهى الكتاب، واقتصر الأمر على نشر الأجزاء الأربعة الأولى فقط منه. وإذا أخذنا المقدّمة في الاعتبار

كدليل على الهدف من الكتاب، فإنّ مضمون الكتاب ورسالته تحققا، لأنّ المؤلف أورد كلّ ما وعد به في المقدمة، سوى المضي في تحقيق الميثاق السردي إلى نهايته، ولما كنّا نرى أنّ هنالك تعارضاً بين طبيعة الميثاق ومضمون الكتاب، وأنّ المؤلف كان اصطنع ذلك الميثاق لترتيب مادة الكتاب المستعارة من عشرات الكتب العربية والأجنبية، فقد انتفت أهمية ذلك الميثاق الذي لم ترد أية إشارة إليه إلاّ لحظة توثيقه في القاهرة ثم نُسي نهائيا، فحلّ محلّه الهدف الذي شدّد عليه «مبارك» في المقدمة. ومن المؤكد أنّ كتاباً يهدف إلى تحقيق الرسالة التي أرادها المؤلف لن ينتهي على الإطلاق، فلابد من وقفه عند نقطة ما فجأة دون إبداء أي سبب. وقع تعارض لا يخفى بين مسوغات السرد ورسالة الكتاب. ولم يكن ممكناً، في نهاية الأمر إلاّ وقف الاثنين معاً.

لم يستطع «علي مبارك» التوفيق بين الحركة السردية التخيّلية التي تمثّلها علاقة الشخصيات المتخيّلة في النصّ، والرسالة التي يلحّ على إيرادها في الكتاب، كما نجح فيما بعد «جورجي زيدان» في التوفيق بين الحركة السردية المتخيّلة والمادة التاريخيّة، و«محمد المويلحي» في الانسجام بين تجوال الشخصيات، ووصف المظاهر المستحدثة بعد عصر الباشا «أحمد المنيكلي»، ولم يكن ذلك بدعة في عصر «علي مبارك»، فقد كان «جورجي زيدان» يورد قوائم بمصادر بعض رواياته التاريخية، وكثير من المسرحيات آنذاك كانت تقوم على أخبار وردت في الكتب الأدبية والتاريخية، ومنها مسرحيات «مارون النقّاش» و«إبراهيم الأحدب»، ولكن الأمر مع «علي مبارك» جاء ليعطّل الأحداث، ويقدّم فصولا إخبارية معرّبة بتصرّف عن كتب أجنبية حول كشوفات علمية وجغرافية، أو نصوصاً من المعاجم وكتب التاريخ والدين، فصولاً تعليمية مبسّطة يضعها الإنجليزي أمام «علم الدين»، ليبيّن له تقدّم الحضارة

الغربية، وفصولاً تعليمية يقدمها «علم الدين» للإنجليزي ليبين له الماضي العريق لثقافته العربية – الإسلامية.

تشكّل فكرة الارتحال إطاراً مناسباً لبعث حركة سردية شائقة، وهذه الفكرة راسخة في الموروث السردي العربي، ظهرت في مرويات الإسراء والمعراج، وفي السير الشعبية، وفي معظم الحكايات الخرافية التي تضمنها كتاب «ألف ليلة وليلة» وتكرّست بصورة نهائية في المقامات عند الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي واليازجي وعشرات غيرهم، وفي «رسالة الغفران» و«رسالة التوابع والزوابع»، وفي كتب الرحلات إلى درجة يبدو السرد القديم قرين حركة ارتحال وعودة. ويبدو أن «علي مبارك» قد وجد هذا الإطار مناسباً له، كما سيجد ذلك «المويلحي» فيما بعد، لكن الاستمرار في نمط من الكتابة جعل التناقض يتفاقم بين الأمرين.

ينطلق الإنجليزي و«علم الدين» وابنه من القاهرة باتجاه بريطانيا، ويصلون الإسكندرية بالقطار، فتكون الرحلة مناسبة لعرض مفصّل حول نشأة السكك الحديد في العالم، ثم ينطلقون بحراً إلى مرسيليا، وتكون مناسبة لمزيد من التفصيل في كل ما يصادفون، ثم تنطلق المجموعة صوب باريس محطتها الأخيرة في الكتاب، وهناك تقدّم تفصيلات كثيرة حول العالم، ولكنّ كلّ ذلك لا يخلو من الفصول السردية منها جولات «إبراهيم» و«يعقوب»، بل إن حكاية «يعقوب» الطويلة التي تتوازى مع حركة المجموعة تعتبر إحدى أهم العناصر السردية في الكتاب، فالراوي الذي يطلق على نفسه صفة «ناقل الحديث» يتلاعب بحكاية «يعقوب» فيقوم بتقطيعها وتوزيعها على كثير من الفصول، فيضفي على الكتاب روح الحركة والخيال. ومصطلح «ناقل الحديث» مستعار من السير الشعبية.

ليس من المناسب الآن محاكمة هذا الكتاب طبقا للتصورّات الخاصة بالدراسات السردية المعاصرة، لكن من المفيد القول: إنّ رسالة الكتاب الصارمة قد حالت دون انفتاح السرد على وظيفته الطبعية، فقد ظهرت الشخصيات المنمّطة الجاهزة ثقافياً وعقائدياً وسلوكياً، فلم تطورّ في الأفعال السردية، إنما استخدمت الشخصيات وسائل لتلخيص مئات الصفحات المبثوثة في الكتب المختلفة، فالشخصيات لا تنطق بشيء خاص إنما تورد معلومات مستعارة من كتب يشار إليها علناً في المتن أحياناً، ويتم تجهيلها أحياناً أخرى، وكثير منها تقارير إخبارية كانت تنشرها الصحف والدوريات والكتب التعريفية التي بذل «علي مبارك» جهداً كبيراً في تعريبها وتلخيصها، فأصبحت شاهداً تاريخياً الآن على لحظة الدهشة الأولى بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

إذا أدرج كتاب «علم الدين» في سياق المرحلة التي نتحدّث عنها الآن، فيبدو وكأنّه لحظة توقّف بين «البستاني» الذي توفي بعد ذلك بقليل و«جورجي زيدان» الذي بدأ بعد عقد يستأنف مسار «البستاني»، فـ «علم الدين» كما كرّر «علي مبارك» كثيراً، إنما هو كتاب يتوسّل بالحكاية أسلوبا له، لكنّه لم يوفّق في ذلك، فقد تقهقر الفعل السردي لصالح المادة التوثيقية الثقيلة والتعريفية، ولكنّ الكتاب من ناحية أخرى كشف سياقين مختلفين حول فكرة التمدّن؛ السياق الغربي القائم على العلوم التجريبية، والسياق الشرقي المنهمك بالعلوم الشرعية، ومن هذه الناحية كان كتاب «علم الدين» وسيطاً مهماً، يضمر رسالة تدفع ضمناً بفكرة المقارنة بين عالمين مسوقين بفكرتين مختلفتين عن نفسيهما ووجودهما. ويخيّل لنا أنّ هذا هو السبب الذي من أجله وصف «لويس شيخو» الكتاب بأنّه جاء على «طرز رواية أدبية عمرانية» وأنّ علي مبارك «أودعها كثيراً من المعارف والفنون، كالتاريخ، والجغرافية،

والهندسة، والطبيعيات، وغير ذلك، مما قرّب إلى قرائه فهمه بمعرض شهي»[34]. ووافقه في ذلك «رشيد عطا الله»، وأضاف: بأنه «أودعها الفرائد الجمّة»[35].

وكان «عبدالمحسن طه بدر» قد صاغ ملاحظاته حول الكتاب، فقال: بأن «علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلاّ باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيراً ما ينسى هذه الصلة ليتحدّث في فصول خالصة عن العلم وحده، كما أنَّ الشخصيات لا وجود لها إلاّ باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامي والتشويق، وهي ظواهر تتصل بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمي الجاف جو الكتاب كله»[36]. وبالإجمال فإنَّ الغرض من الكتاب «تقديم معلومات إرشادية»[37].

6. «جورجي زيدان»: التمثيل السردي للتاريخ

بدأ «جورجي زيدان» (1861-1914) سردياً من حيث انتهى «سليم البستاني»، وشأن سلفه الذي أنجز في مدة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات، فإنّه، هو الآخر، وفي غضون ثلاثة وعشرين عاماً، أنجز ثلاثاً وعشرين رواية، بدأها بـ «المملوك الشارد» في عام 1891، وختمها بـ «شجرة الدر» في عام وفاته. وقد احتذى البستاني في إنتاجه الروائي، سواء تعلق الأمر بالأبنية السردية والدلالية للنصوص الروائية، أو في الظروف المرافقة لعملية الكتابة والنشر، فكما كان الأول يحث جهده للوفاء بحاجة مجلة «الجنان» الدائمة والمتجدّدة كل نصف شهر، فإن الثاني كان يمخض قدراته كل شهر لإشباع حاجة مجلة «الهلال» إلى درجة لم يكن يعرف من رواياته التي يكتبها إلاّ خطوطها العامة، وبهذا الصدد يقول: «من الغريب ما يتفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل من

الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل الثاني، أي أننا نضع حوادث كل فصل أو بضعة فصول في حينها، ويبقى سائر القصة في علم الغيب. فلو سئلنا أن نقص ما بقي منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، إلاَّ إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال (أي عن هيكلها) فلا نظن القارئ أكثر تشوقاً إلى مطالعة الرواية منا إلى كتابتها؛ فإننا نفرغ من كتابة الفصل ونحن تشوّقاً إلى كتابة ما يليه تطلّعاً إلى ما سيكون بعده، فنحن والقارئ في ذلك سواء»[38]، ويشرح «زيدان» السبب: «إن ما ننشره من رواياتنا في الهلال إنما هو ابن يومه فلا نكتب الرواية عند كل هلال إلاَّ ما نحتاج إلى نشره في ذلك الهلال، ولانفعل ذلك إلاَّ اضطراراً لما تحتاج إليه الروايات التاريخية من المراجعة والتنقيب لتمحيص الحوادث التاريخية، وتطبيقها على الحوادث الغرامية حتى لا يظهر فيه تكلّف أو ضعف»[39]. وكما كنا قد بيّنا ذلك، فالأمر كان شائعاً في الرواية العربية آنذاك.

كانت تاريخيات «زيدان» قد بدأت بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها، وروايات المغامرات والحب. وإذا كان «البستاني» يعتبر أنموذجاً للتأليف من بين عدد كبير دونه أهمية وتأثيراً، فإن عدداً وافراً من الروايات التاريخية الأجنبية كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبان تلك الفترة، من ذلك أنَّ تعريبين متتاليين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات فقط، عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة «الأهرام» خلال عام 1881 ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء، بتعريب «نجيب حداد»، ظهر في

القاهرة عام 1888 هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته، فقد أورد رصداً لظاهرة الإقبال على التعريب الروائي في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» ومما قال فيه إنَّ معاصريه «قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان» روايات «والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها». وما أن ينتهي من رصد ذلك إلاَّ وينتقل إلى وصف الكيفية التي تلقى بها القرّاء العرب تلك الروايات، دون أن ينسى الفارق بينها والمرويات السردية العربية «رحّب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر. فضلاً عن القصص القديمة كعنترة وألف ليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر»[40].

والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية المحاكاتية عالم السرد العربي الحديث في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكا في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوربية الكبرى. لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرّر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف.

وسط تفاعل النصوص المؤلّفة والمعرّبة التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة الاقتباس غير المقيّد الذي ازدهر آنذاك، ظهرت على التوالي تاريخيات «زيدان» لتقدّم أول سلسلة،شبه متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية - الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف «زيدان» بإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلاّ أنّه كان يعلن باستمرار أنّه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي - الإسلامي من مظانه الكبرى والمعقّدة وتقديمه مبسطاً ومتتالياً.

ومن أجل شدّ الانتباه كان يختلق قصة حبّ، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية. ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح،وفي معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلاّ وسيلة لإثارة الاهتمام، وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير الأخبار التاريخية منها. وبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد أنّه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية - السردية لديه، وبذلك فقد استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه إلى النهاية، وقد جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمّة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوربيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النصّ، وأخيراً كشف النقطة الأساسية في كل مشروعه الروائي، وهي اعتبار رواياته مرجعاً شأنها شأن كتب التاريخ، قال: «رأينا بالاختبار أنّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً

على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم مَن جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القرّاء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين. فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلاّ ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة»[41].

كان «جورج لوكاش» قد قرّر بأنّ الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمّة، ذهب فيها إلى أنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضاً، ويستطيع المرء، إذا ما أحس ميلا في نفسه إلى ذلك، أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[42]. وطبقاً لـ «لوكاش»، الذي قدّم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب الغربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع، كما كان «فرح أنطون» قد حدّد تلك الوظيفة في وقت مبكّر، حينما قال: «إنّ الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإنّ طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عمّا ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من

الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة»[43]. وهذا ردّ ضمني على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أنَّ الفوارق الدقيقة بين التاريخ كخطاب موضوعي، والسرد كفنّ لتشكيل الأحداث كانت ملتبسة في ذهن «زيدان»، وكان إحساسه بها باهتاً، فلم يكن يظن أنّه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، وإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإنَّ جوهر عمل «زيدان» الملتبس هذا سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج» فإنّه لم يأل جهداً في بث المواعظ الاعتبارية المتعدّدة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين نريده هو أن يكون مرجعاً. وبعيداً عن الأغراض المباشرة لاستخدام التاريخ كخلفية للحكايات عند «زيدان» - وبعضها خاص بعملية إشباع حاجات التلقّي المتزايدة لهذا الضرب من التأليف الروائي آنذاك - فإننا نظن أنّه كان يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به؛ فالكتابة ممارسة تعليمية، والوعي مجاهدة تفكيرية.

حدّد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقلّ تشدّدًا مما صرّح به من قبل، فقال: «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعية(= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد

إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخاً مدقّقاً يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة»[44]. وذهب أكثر من ذلك إلى تفصيل وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال: «بالروايات التاريخية نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أنَّ لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلاً عمّا يتخلّل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلاّ تكلفا»[45].

وعلى الرغم من هذا التفصيل الذي كان القصد منه بيان الكيفية التي وظفت فيها المادة التاريخية، فقد وجّه «زيدان» نقداً إلى الروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، وهذا نقد مبطّن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس» كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في رواياتهما على المكون التاريخي. ومع أنَّ «زيدان» كان حذراً مما اعتبره خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيّلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض

شخصيات «عذراء قريش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

اهتدى «زيدان»، فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم الفني في تاريخياته،بالموروث السردي القديم الذي جهّزه بالنسق الدلالي العام، كما كان قد جهز «البستاني» من قبله عبر الحبكات العاطفية القائمة على المغامرة. وبالإجمال، وكما مرّ بنا كثيرا من قبل، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضادّ بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظلّ «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل شخصياته على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييراً يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة، فكأنّ الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين متطورين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق. وهو لا يسمح بالتحوّل من هذا إلى ذاك، إلاّ نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأنَّ التداخل والتحوّل سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلى انهيار سلم القيم في العالم الفني الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى تسقية ثابتة على رواياته، وكان مثار نقد واضح تقدّم به نخبة من الدارسين، منهم «المازني» الذي قال: «إنَّ الحكاية عند جورجي زيدان مشوّشة مضطربة؛ لأنّه لم يتولّها برويّة، ولم يتعهّدها بنظر وتدبّر.. وهو لا يحلّل أخلاق أبطاله، ولا يشرح لك شخصياتهم.. ولم يعن بتمييزهم، كما لم يعن بالقصة

(= الحكاية) ولم يعن باللغة»[46] و«شوقي ضيف» الذي رأى أنَّ رواياته ليست روايات بالمعنى الدقيق «إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانية»[47]، ثم «سهيل إدريس» الذي فصّل الأمر بوضوح أكثر، مبيناً مظاهر الضعف المتوطّن فيها، لأنَّ «تحليل نفسيات الأبطال يكاد يكون معدوماً، فهو يبدأ بإعطاء صفات الشخصيات التي تقوم بالأدوار الرئيسية، وهي صفات عامة لا يراعي فيها الشعور البشري المتقلّب، وإنما يحتفظون بأخلاقهم وعاداتهم إلى النهاية، ثم أنّه يحرص على وصف جميع أبطاله، وكشف الستار عن شخصياتهم وصفاتهم بحيث أنَّ حسّ المفاجأة لدى القارئ يصاب بضربة فيتنبأ بكل شيء ويزهد بالقراءة. ثم أنَّ تعليقات المؤلف وعظاته ودروسه تبدو نابية في سياق السرد، من غير أن تشرح شيئاً»[48]. وهذه الملاحظات الانتقادية التي انصرفت إلى المظهر السردي لروايات «زيدان» لم تحجب التقريظ الواضح للمظهر الأسلوبي فيها، فقد وصفه «رشيد يوسف عطا الله»، وهو من معاصريه: بأنّه «كان يرسل لفظه مسوقاً للمعنى المطلوب، دون تكلّف أو صنعة»[49] فيما أكد «مارون عبود»: بأنه «كان يرسل عبارته على السليقة بلا تكلّف ولا تصنّع»[50].

كل هذا سيفضي بنا إلى أنَّ كلّ روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى على عناصر البناء الفني (الشخصية + الحدث + الزمان + المكان) سمات يصعب استبدالها وتغييرها. فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وهي تُصوّر منذ البدء على أنّها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكلّ الأحداث إنما تُنضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله

في تضادّ مع أنموذج مناقض، وكما لاحظنا ذلك من قبل في روايات «البستاني»، فإنّ روايات «زيدان» تنهج الأسلوب ذاته. فـ «سلمى» و«سليم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، فإنّهما يوضعان بالضدّ من «وردة» و«الخدم» لأنّ الأخيرين يسعيان لإفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلاً الخير، هما ضدّ «زبيدة» و«الفضل بن ربيع» لأنّهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» من جهة، و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني»، وبين «فدوى» و«شفيق» من جهة، و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«جلنار» من جهة، في روايتي «عذراء قريش» و«أبو مسلم الخراساني» و«الأمويون» و«دهقان مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبد الرحمن» و«الأمين والمأمون». ومجمل أعمال «زيدان» الروائية.

مرّ زمن طويل قبل أن يخفت وهج التاريخيات في الكتابة الروائية، فقد أورثها «زيدان» لـ «محمد فريد أبي حديد» ثم «علي الجارم» فـ «محمد سعيد العريان» و«إميل حبشي الأشقر» وغيرهم، وستستأثر باهتمام «نجيب محفوظ» في مطلع حياته الأدبية قبل أن ينعطف إلى موضوعات أخرى. ولكن سلسلة «زيدان» التي لاقت صدىً طيّباً لدى المتلقّي، وظلّت لمدة طويلة تستأثر بالاهتمام، امتصّت بصورة شبه كاملة الموضوع التاريخي، فانتهت الرواية التاريخية في الأدب العربي بتلك السلسلة، والمحاولات التي جاءت بعد ذلك ظلّت، إلى حدّ بعيد، تدور في الأفق البنيوي والدلالي لها، وقد ظهرت تلبية لحاجة أخلاقية وثقافية تريد نوعاً من معرفة الماضي، وبتوفّر البدائل انحسرت الظاهرة

نفسها؛ لأنّها غيرت ترتيب المكونات، فبدل أن تتحرّر من قيد المادة الوثائقية، فتجعلها مرجعية للتفسير والفهم، جعلتها الهدف الأول، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السردي بدلالته الفنية. وفي الوقت الذي كانت تتوالى فيه روايات «زيدان» ظهر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «المويلحي» الذي نقض بقوة ظاهرة كل عناصر الثبات التي كانت شائعة من قبله في النصوص الروائية: الثبات الدلالي والبنيوي.

7. «المويلحي»: التحوّل السردي ونقض الثبات التقليدي

تبيّن لنا كيف قامت النصوص الروائية بتمثيل سردي شفّاف للمرجعيات الثقافية في القرن التاسع عشر، بتمثيل جرّد تلك المرجعيّات من أبعادها المحتملة، وعرضها باعتبارها أنماطاً أخلاقية متعارضة تقوم الشخصيات بالتعبير عنها، فالشخصية بؤرة رمزية لموقف خيّر أو شرّير، ومن وسط اصطراع الأنظمة القيمية تبلور الشخصيات حضورها، وتبيّن لنا أيضاً، وبخاصة عند «الخوري» و«البستاني» و«زيدان» غياب قانون الاحتمال في العلاقات السردية، وفي الأحداث، وفي أفعال الشخصيات، ذلك القانون الذي يجعل إمكانية وقوع الأحداث محتملة، والحقّ فمعظم الروايات العربية في القرن التاسع عشر محكومة بقانون آخر هو قانون الصدفة والدهشة القائمة على الحركة والمغامرة، وحتى التعليقات والحواشي والتدخّلات التي يقوم بها المؤلّفون لم تكن قادرة على الحدّ من الإيقاع السريع والمتراكم للأحداث التي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة، لتكشف تعارض القيم، وهذا القانون بكامله بما فيه الإيقاع السريع مستعار من المرويات السردية، وفي مقدمتها سير الفرسان والحكايات الخرافية، وعلى العموم فالآداب القديمة، بسبب آليات التعبير الشفوي التي ظلّت مؤثّرة فيها حتى بعد تدوينها وانتقالها إلى المرحلة

الكتابية، تتميّز بكل ذلك، فهي تختزل الأحداث وسلوك الشخصيات إلى أنماط جاهزة، فيما الآداب الحديثة، تقوم على الضدّ من ذلك بتمثيل سردي كثيف، يتضمن التنوّع والتفصيل الكاملين للمرجعيات الثقافية، والأحداث الخاضعة للاحتمال، والشخصيات تحرّرت من النسق التعارضي التقليدي، واشتبكت في علاقات أخرى نابعة من إمكانات محتملة الوقوع.

يعتبر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «محمد المويلحي» (1858-1930) الوثيقة السردية الأكثر أهمية التي عبرّت، في خاتمة القرن التاسع عشر، عن هذا التحوّل. فالكتاب بشخصياته ونظامه القيمي والدلالي بدأ بحالة معينة، ثم انتهى بحالة مختلفة تماما، تغيّرت القيم، والشخصيات، والمنظورات السردية، حتى اللغة والأسلوب. إنّه كتاب التحولات التي فرضت وجودها في كلّ شيء. ومن اللازم أن نتتبّع الكيفية التي تجلّت فيها التحولات الدلالية والفنية في هذا الكتاب الذي يقيم اتصالاً واضحاً بـ «مقامات الهمذاني»، إنّه نوع من المحاكاة في التسمية لتلك المجموعة من النصوص التأسيسية، فـ «مقامات الهمذاني» كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة ما من قيود الصنعة البلاغية الصارمة التي تعاظم أمرها فيما بعد،اعتبارا من «الحريري»، وليس مستبعداً أن يكون «المويلحي» على وعي بكل ذلك، فحاول أن يتخطّى الموروث المتصنّع، ويعود إلى الأصل التأسيسي الذي انبثق عنه النوع، ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقادية لمقامات البديع التي فضحت بشكل لا غبار عليه البنية الاجتماعية في القرن الرابع الهجري.

ولم يكن «المويلحي» الوحيد الذي قبل دور التابع لسلف عظيم، فتاريخ المقامات، نهض على نوع واضح بالإقرار لمديونية أدبية للسابقين، فقد أقرّ «الحريري» بأنه يتلو تلو «البديع»، وإنّه « لن يكون ضالعاً

شأن ذلك الضليع»[51]. وبعده أعلن «ابن الصيقل الجزري» بأنّه يحذو حذو «الحريري»، الذي هو «أوحد زمانه، وأرشد أوانه» وقَبِلَ أن يكون الفرس الثاني في السباق فيما «الحريري» هو الأول[52]. ثم «اليازجي» الذي شدّد على رغبته المحاكاتية في تقليد رواد المقامات بتطفله على «مقام أهل الأدب من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» «وهو» ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول[53]. ومن وسط هذا التقليد العريق انبثق أمر المحاكاة المويلحية، كما يبدو أول وهلة، والحق فلا نجد، إذا تمعّنا جيداً في التاريخ الأدبي للمقامات، سوى نزر يسير من كتّاب المقامات يحاكون حرفياً من سبقهم، فتاريخ المقامات العربية هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار «المويلحي» من أواخر السلسلة المتمرّدة على الشكل التقليدي للمقامة، فالإقرار بالإفادة من شكل أدبي لا يحول دون الخروج عليه، والشكل الذي استقام صرحه على يدي «البديع» في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، سرعان ما عرف طوال القرون العشرة اللاحقة نخبة من المتمرّدين أضعاف ما عرف من الممتثلين.

لقد خرج على الشكل التقليدي عدد كبير من المقاميّين، مثل: ابن ناقيا، ثم الزمخشري، وابن الجوزي، والشاب الظريف، وظهير الدين الكازروني، ثم ابن الوردي، والقوّاس، والسيوطي، والخفاجي، والكريدي، والشيرازي، والسويدي، والورغي، والشدياق، والأنصاري، ومحمد فريد وجدي، ولا نجد بين هؤلاء من امتثل للبنية السردية التقليدية للمقامة امتثالاً تاماً، باستثناء حفنة لا تزيد على أصابع اليد الواحدة، في مقدمتهم الحريري الذي قلّد الهمذاني،والسرقسطي الأندلسي وابن الصيقل الجزري اللذان قلّدا الحريري، ثم اليازجي الذي قلّد هؤلاء، وبخاصة الحريري. وإلى هذا الخروج المتواصل نعزو تفكّك نوع المقامة وانهياره[54].

ولم ينج «المويلحي» من كل ذلك، ولهذا ليس من المنتظر أن يحاكي «الهمذاني» محاكاة كاملة، إنما رغب في أن ينتمي إلى نسق من التعبير السردي الشائع الذي استعمل منذ البداية وسيلة بارعة ومقنّعة للنقد الاجتماعي، وقيمة كتاب «المويلحي» تتحدّد من أمرين، أولهما: التحرّر من الشكل الضيق والقصير لشكل المقامة، والثاني: تعميق الوظيفة الانتقادية، وإشهارها، لكنه حافظ على الشكل العام للبنية السردية للمقامة، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل، وتناوب السرد بينهما، وقيام الحدث على فعلهما، وبخاصة فعل البطل أكثر من الراوي. اهتدى «المويلحي» بشكل صار مع التاريخ مرناً ومنفتحاً، فأفاد منه، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النقدية الراغبة بذلك، لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته.

تتصدّر كتاب «المويلحي» سلسلة من الإعاقات السردية التي تحول دون تحرّر الحكاية وانطلاقها، ومن الواضح أنّ «المويلحي» تقصّد وضع تلك الإعاقات وترتيبها لكي يتجنّب سوء الفهم الذي ينتظره من وراء الكتاب المملوء سخرية من كل شئ، فضلاً عن العنوان الذي يحيل على جهد «الهمذاني» فيدرأ بذلك خطر الوهم المنتظر من الناقدين له،وردت إشارة في الصفحة الأولى وتحت العنوان تؤكّد بأنّ النبي كان «يمزح ولا يقول إلاّ حقّاً» وهذه الإشارة يراد منها تبرئة الكتاب من المقاصد المختبئة في غلالة المزاح، فما يحتويه هو الحقّ، وإن جاء ذلك بوسيلة التخيّل الأدبي.

يبدو أنّ ذلك لم يكن كافياً بالنسبة لـ «المويلحي»، فقدّمه بإهداء يحاكي به إهداءات القدماء التذللية التي تتضمنها مقدمات كتبهم، وكأنه يربط كتابه بمن يهديه لهم: والده المويلحي الكبير، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبدة، واللغوي الشنقيطي، والشاعر البارودي، وهم نخبة العصر

في زمنه من أدباء وعلماء دين ولغة وشعراء، ثم ثبّت صورة من رسالة موجّهة إليه من «جمال الدين الأفغاني»، يشيد فيها به، ويأمل منه أن يتحوّل من إرهاصاته الأولى إلى تعبير معجز «ليس بعد الإرهاص إلاّ الإعجاز» وقد حرص على إدراجها لتضفي عليه قيمة، وتوجّه قراءته توجيهاً معيناً، ثم خاتمة للشيخ «سالم بو حاجب» صاحب الإفتاء في المملكة التونسية، وصف فيها «المويلحي»: بأنّه «جهبذ نحرير، ذو قلم تخرّ له سحرة البيان ساجدين» على أنّ كلّ هذا لم يحل دون أن يضع «المويلحي» للكتاب مقدّمة تهدف إلى توضيح ما قد يُساء فهمه،فقد أشار إلى أنّ الكتاب، وإن وضع على نسق التخييل، فإنّه «حقيقة متبرّجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة» وكشف أخيراً المغزى الاعتباري فقال: إنّه في هذا الكتاب حاول شرح «أخلاق أهل العصر وأطوارهم» ووصف «ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعيّن اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها»[55].

وعلى الرغم من كل هذا فقد وجد بعض منتقديه أنّه كان «يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوام»[56] وتبدأ بعد كل سلسلة الإعاقات السردية هذه «العبرة» من الكتاب، وهو يصطلح عليها عبرة مع أنها ليست سوى إطار سردي عام تنبثق من خلاله شخصية الباشا، لكنّها تصلح لأن تضع الشخصية الرئيسة في مواجهة جملة من القيم المختلفة.والكتاب بأجمعه يقوم على نسق المفارقة بين عصرين وثقافتين ونمطين متعارضين من أنماط الحياة، ولذلك فهو وثيقة رمزية بالغة الدلالة في نقد السلوك، ومساءلة القيم الاجتماعية، وفي الوقت الذي يسعى فيه الراوي إلى تثبيت وضعية الباشا في عالم جديد لا يوافقه في منظومة القيم، يصدر الباشا عن منظومة أخلاقية صارمة في نقد الآخرين.

يتنزّل كتاب «المويلحي» في اللحظة الفاصلة بين عصرين وثقافتين، في بداية الكتاب لا يستطيع الباشا الانفصال عن عصره وقيمه، ولا يتقبّل العصر الذي بُعث فيه وقيمه،هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع المجتمع تفهّم قيم الباشا المندثرة، وسلوكه الاستعراضي كونه من أتباع «محمد علي» و«إبراهيم باشا»، وكونه ناظراً للجهادية، ولا يقبل أن يتخلّى عن قيمه أو أن يهذبها، ولكن ينتهي الكتاب، وقد أصبح الباشا في حال مختلفة تماماً عمّا كان عليه. ولهذا فالكتاب يقوم بتمثيل الاصطراع العميق والمعقّد بين أنساق قيمية متعارضة، لكنّها سرعان ما تخضع لقانون التحوّل. وليس «حديث عيسى بن هشام» وحده النصّ السردي الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال الأدبية السردية الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزية في اللحظة الفاصلة بين العصور، ويمكن التمثيل على ذلك بأثر أدبي مشهور، هو كتاب «دون كيخوته» لـ «ثربانتس». يعيش «دون كيخوته» الشخصية الرئيسة في كتاب «ثربانتس»، مثلما يعيش الباشا في كتاب «المويلحي» في الحد الفاصل بين عصرين لكلّ منهما نسقه الثقافي، وما يحدث انقساماً عميقاً في وعي كل منهما هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى: تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية: إلى عصر لم تتبيّن بعد معالمه الواضحة، فـ «دون كيخوته» يستعيد قيم الفروسية في عصر طوّر قيما مختلفة، والباشا يستحضر قيم ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، في نهاية ذلك القرن، وهذا التباين ينعكس واضحاً في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين.

بتأثير من قراءة روايات الفرسان، ينتدب «دون كيخوته» نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يخيّل له فيها أنه يذوب في شخصية الفارس «أماديس الغالي» وبالنظر إلى أنّه يعيش حقيقة في عصر لا يوقّر قيم الفروسية وثقافتها، فإنّ كلّ المعاني المتّصلة

بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادّة لما يتصوّرها هو؛ ذلك أنّ النسق الثقافي الجديد يحول دون منح المعنى القديم دلالته الحقيقية، إنما يضفي عليه فائضاً من دلالاته هو،وهكذا تظهر كل أفعال «دون كيخوته» ساخرة ومتناقضة وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها. والحقيقة فإنّها تنجز من قبل صاحبها بحسن نية وطبقاً لشروط النسق الثقافي الذي تشبّع به، لكنّ مقتضيات النسق الثقافي الجديد تجري اختزالاً وإكراهاً، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتُسقط عليها دلالات تظهرها بوصفها أفعالاً شاذّة وغريبة، وكان «دون كيخوته» يريد أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً على احتمال فكرة الفارس أصلاً، وعلى هذا فإنّ كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. في نهاية المطاف يكتشف خطأه، يتوصل إلى أنّه خُدع لأن محاولته الفردية في بعث نسق ثقافي محتضر كانت مغامرة مضللة، ويتمنى لو كان قد دخل مدخلاً آخر يتّصل بإثارة العقل. وليس هذا حكم قيمة بصدد أفعال «دون كيخوته»، إنما أمر يراد منه الإشارة إلى أنّ الأفعال لا تكتسب دلالاتها إلاّ إذا أُنزلت ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. فهي المفسّر الذي يغذّيها بالمقاصد المناسبة، لأنّ تلك المقاصد تترتب ضمن فضاءات تلك السياقات وليس خارجها.

ويخيّل لنا بأنّ القيمة الاستثنائية لكتاب «المويلحي» تنبثق من كونه أكثر النصوص قوة في تمثيل هذه الفكرة في نهاية القرن التاسع عشر، حيث تدور أحداثه. فالشخصية الرئيسة فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه، لكن العالم المذكور انتقل إلى الأخذ بجملة مغايرة من القيم، وفي ضوء هذه المفارقة يعاد تفسير أفعال الشخصية الرئيسة تفسيراً ساخراً، لأنّها تصدر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها، لكنّها تفسّر في ضوء نظام متحلّل من القيم، وهذا التناقض، بصورته المعروضة لم يكن مثارا لدى «البستاني» و«زيدان» من قبل،

ولكن في العمق من هذا التماثل بين «دون كيخوته» و«الباشا» أحمد المنيكلي» يقع أيضاً اختلاف لا يقل أهمية، وهو أن توقّف «دون كيخوته» عن دوره جاء في أول الأمر بناء عن ميثاق مشتق من عالم الفروسية، أن يوقف تمثيل دور الفارس إذا خسر رهان إحدى المنازلات، وبعد ذلك فجأة، وفي الأيام الأخيرة ينقطع عن ذلك العالم. فيما يتنامى هذا الموقف لدى الباشا شيئاً فشيئاً، من رفض كامل، إلى دهشة، فتعجب، فعزوف، فترقّب، ومشاركة، ثم انخراط. يبدو التغيّر سريعاً جداً في حالة «دون كيخوته»، فيما يتنامى التغيير لدى الباشا طوال كتاب «حديث عيسى بن هشام».

يكاد الراوي والباشا في «حديث عيسى بن هشام» يتطابقان في منظورهما، في أول الأمر، ولا تكاد المدة الزمنية الفاصلة بينهما، وهي قرابة نصف قرن تُحدث تمايزاً بينهما، مما يمكن معه القول بأنّ منظور الراوي يحيل على منظور «المويلحي» نفسه، فبعد أن يُحبس الباشا، يتركه الراوي بانتظار المحاكمة، وهو يفكّر قلقاً ومضطرباً بما أصاب الرجل «من ضربات الدهر المتتالية، وهو غريق في دهشته وحيرته، لا يدرك مضيّ الزمن، ولا يدري ما الحال، ولا يعلم بتغيير الأمور، وما أحدثه الدهر بعد عهده، وزوال دولته من تبدّل الأحكام وانقلاب الدول»[57]. فالراوي هنا يشفق على الحال التي أصبح فيها الباشا بسبب جهله بتغير الزمن، ولكن سرعان ما يتوصل إلى أنّ إبقاء الجهل خير من إظهار المعرفة؛ فذلك الجهل قد يساعد الباشا في موقفه، فلا يرتّب عليه ذنباً لم يتقصّد ارتكابه، ولهذا يواصل الراوي: «وكنت هممت أن أكاشفه بشرح الأحوال، وتفصيل الأمور عند أول مصاحبتي له لولا ما دَهمنا به القضاء المحتوم فأوقعنا فيما ألمّ بنا، ثم فكّرت بعد ذلك فكان من حسن التدبير، وسداد الرأي عندي أن يبقى الرجل جاهلاً بالأمر حتى ينتهي من خطبه، ويكون جهله بتغيير الأحوال قائماً بعذره في التخلّص من محاكمته. ثم

عقدت العزيمة على أني لا أفارق صحبته بعد ذلك حتى أُرِيَه ما لم يرَ وأسمعه ما لم يسمع، وأشرح له ما خفي عليه، وغمض من تاريخ العصر الحاضر؛ لأطّلع على ما يكون من رأيه فيه عند مقابلته بالعصر الماضي، ولأعلم أي العهدين أجلّ قدراً، وأعظم نفعاً، وما الفضل الذي كون لأحدهما على الآخر»[58].

من الواضح أنَّ الراوي يعيد توظيف جهل الباشا من أجل معرفته هو أولاً، ومعرفة الباشا ثانياً، فالمناسبة بحد ذاتها تصلُح لكشف الاختلاف بين العصرين، فهو لا يريد من جهة إلحاق الضرر بالباشا بسبب جهله، وصدمة انبعاثه من القبر، ولهذا يحاول أن يجعل من جهله دليلاً على براءته، وهو يريد من جهة ثانية أن يكتشف الباشا بنفسه اختلاف العصرين، وهو من جهة ثالثة يريد أن يتعرَّف أي العصرين أجلّ قدراً وأعظم نفعاً، ويبدو لنا أنَّ هذه الموازنة القلقة بين ثلاثة مسارات للسرد ترتبط برغبات الراوي هي المحفّز للحركة السردية في كتاب «المويلحي». وينبغي مواصلة الربط بين منظور الراوي ومنظور الباشا، فهما منظوران متقاربان، يلتقيان في أكثر من نقطة، لكنهما لا يتماهيان ببعضهما، فالسرد يمايز بين كل المنظورات التي تتخلّل الكتاب، وكل هذا لا يخفي سمة الفضول التي أشرنا إليها في منظور الراوي. يقول الباشا معبراً عن تذمّر واضح من تغير الأحوال «اللهمَّ عفوك وصفحك، هل قامت القيامة، وحان الحشر فانطوت المراتب، وانحلّت الرياسات، وتساوى العزيز بالذليل، والكبير بالصغير، والعظيم بالحقير، والعبد بالمولى، ولم يبق لقرشيٍّ على حبشيٍّ فضل، ولا لأمير منّا على مصريّ أمر؟ ذلك ما لا يكون ولا تحتمله الظنون»[59].

وليس هذا هو الموقف الوحيد الذي يبدي فيه الباشا موقفه، فالكتاب يحتشد بسلسلة متواصلة من العلامات الخاصة بهذا الأمر، وما يعزّز ذلك، ويكشف اندماج الباشا في عالمه القديم، وإخلاصه للأسرة

الخديوية - التي رفعت شأنه، فصاحَب كبرا ءها - قوله بعد أن يبلغه الراوي بحبس الأمير أحمد سيف الدين سليل الأسرة، ومحاكمته طبقاً للقوانين المدنية في البلد: «كيف لا تخرّ الجبال الشمّ إذا استنزلوا منها الأرَاويّ العُصْم (= الوعول)؟ وكيف لا تنشقّ القبور، وينفخ في الصور، وقد انحطّ المقام وسفل القدْر، وحقّت كلمة ربك على مصر: «فجعلنا عاليها سافلها»؟ ومادام حفيد محمد علي في السجن على ما تروي يخضع لحكم القانون، ويتوسّل بتلك الوسائل، وتتشفّع أممٌ بتلك الشفاعات، فما عليّ من عار فيما تدعوني إليه، فاذهب بي حيث تريد، وليتهم كانوا يقبلون مني أن أكون فداءً لابن سادتي، وأولياء نعمتي، فتضاف عقوبته إلى عقوبتي»[60]. لايمكن، في مطلع الكتاب، تصوّر إمكانية فصل الباشا عن عصره، وتنجح خطة الراوي شيئاً فشيئاً في إخراجه منه، وذلك هو المغزى الحقيقي لكتاب «المويلحي» بأجمعه.

يمرّ الباشا بثلاثة أطوار أساسية في حياته الجديدة: طور أول: يرفض فيه القيم المستحدثة بكاملها، ويقع ضحية هذا الرفض. وطور ثان: ينقطع فيه مع الراوي للتأمل فيه بأحوال العصر الذي بعث فيه، وأخيراً، طور ثالث: يندفع برغبة ظاهرة للاندراج بذلك العصر، بعد أن يستوعب الصدمة الأولى. تمرّ الأطوار المذكورة عبر حلقة متكاملة من التحوّلات، فبعد الموقف الأولي الذي يكشف التعارض التام بين منظومتي القيم، يبدأ الباشا شيئاً فشيئاً الامتثال للأمر الجديد، وهو ليس امتثالاً كاملاً إنما هو نوع من الصمت المعبّر عن عجز يختلف عمّا بيناه في الطور الأول الذي كان يحتج فيه على كل تصرف يصدر عن الآخرين، ويعبر الراوي عن الموقف الجديد، حينما يتجاهل المحامي وجودهما وينصرف في ادعاء ظاهر إلى بعض الطقوس الدينية التي يهدف منها الإيقاع بهما، فلا يحتجّ الباشا على ذلك، ويتقبّل الموقف بصمت «فقمنا للانصراف، وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار، أتدبّر وأعتبر وأعجب مما رأيت من سكون

الباشا وسكوته وحسن احتماله وصبره بعد أن كان شديد الحدّة، سريع الغضب، يرى القتل واجباً لأدنى هفوة وأقل سبب، فأصبح بفضل وقوعه في هذه الخطوب المتتالية، والرزايا المتتابعة لين العريكة، واسع الصدر، موطأ الكنف، كثير الاحتمال حتى أنّه لم يأنف، ولم يتأفف من كل ما رأيناه في يومنا هذا، بل كانت حالته حالة الفيلسوف الحكيم الذي يجعل دأبه البحث، والتأمل في أخلاق الناس أثناء التعامل معهم، وازددت يقينا بأنه لا شيء أسرع في تهذيب النفوس وتربيتها على التخلّق بالأخلاق الفاضلة مثل ممارسة الخطوب، ومصارعة النوائب»[61].

يكشف هذا الطور عن تحوّل عميق في موقف الباشا، وبخاصة حينما يدفع به الراوي باتجاه جملة من التجارب التي تعيد صوغ وعيه بالعصر الذي بُعث فيه، والراوي يعلّق على ذلك التحوّل، بعد أن يكتشف زيف الأثرياء وخداعهم وتعلّقهم بالمظاهر الاستعراضية حينما يزوران قصر حفيد الباشا، وقد حكم الدائنون بحجزه «وقضينا مدة في مثل هذا الحديث، وأنا متهلل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية، والتعمّق في معرفة الأخلاق النفسانية حتى صار من دَيدَنه أن يستنبط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة والحكمة، وازددت يقينا بأنّ الرجل المرتفع القدر لايزال غِراً بالأمور غافلاً عن حقائق الأشياء، فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت بصيرته، واستضاءت قريحته، وعلم بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه»[62]. هذه المواقف، ثم العزلة، بعد أن يبلّ الباشا من مرضه، ويعودان من الإسكندرية، تمكّنه من إعادة تغيير شاملة بموقفه، فتجربة المرض التي تعقب بعثه المشوب بالغموض، وحالة عدم التوافق مع العالم، ثم الاعتكاف بعيداً في عزلة بصحبة الراوي، كل ذلك يتفاعل بصورة إيجابية في تغيير موقفه، فقد كانت العزلة انقطاعاً عن الهموم التي أثارتها عملية بعث الباشا. كانت الأمور متوازنة، فجاء البعث ليخلّ

بمعادلة التوازن، وجاء الاعتزال لاستيعاب كل ذلك،يقول الراوي: «اعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستملح العزلة، ونستعذب عليها الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضا بحسن الاكتفاء، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه، مؤتنسين كل الائتناس بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووَعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا»[63] وتتمخض جملة التجارب والتأملات عن موقف مغاير تماماً، يثير عجب الراوي.

يرافق الراوي الباشا إلى كثير من «المحافل المشهودة» لرجال الدين وكبار القوم من الأمراء (= حُذف هذان الفصلان من الكتاب لحساسيتهما، بداية من الطبعة الرابعة، وتخلو منهما، ومن بعض المقاطع القصيرة المحذوفة، الطبعات الحديثة من الكتاب) ويلحظ التغيّر الذي اعتراه، فما أن يقترح الراوي عليه الانفراد والاعتزال ثانية، حتى يكون جوابه حاسماً «ما بالك تقطع علي الطريق في البحث والتحقيق، ومالك تحرمني أن تقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق، فنترك النظر للخبر، واللمس للُبس، والممارسة للمقايسة.. على أنّه قد زال عنّي في هذه المدة ما كان يعترضني من الغضب والحدّة، وانقلب العسر من أمري يسراً، وغدا التقطيب بحمد الله بشْراً، وصرت لا أقابل عيوب الخلق بغير الحلم والرفق، وتعلّمت أن أتحلّم ولا أتألّم، وأتبصّر ولا أتحسّر، وأتدبّر ولا أتضجّر. فأنا اليوم أتفكّه بمخالطتهم، وأتروّح بمباسطتهم، فلم يبق لك من عذر وجيه، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه»[64].

وأخيراً ينفلت الباشا من عصمة الضوابط الموروثة التي كانت تقيّده فيدفع الراوي نفسه لخوض غمار الحياة الجديدة، وكما يقول الراوي، فقد «تمكّن من الباشا حبّ الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسبر

الطباع، وتبدلت الوحشة عنده بالائتناس في مخالطة الناس، فصار يلحّ عليّ ويلجّ في الطلب أن أذهب به في هذا السبيل كلّ مذهب، وأنا أداوره وأحاوله وأماطله وأطاوله، وهو لا ينفكّ يستنجزني ويستقضيني، وإذا استعفيته لا يعفيني»[65].

مسار التحولات الواضح في شخصية الباشا ومنظوره وقيمه يكشف الظاهرة التي غابت عن النصوص الروائية التي سبقته، وكانت تمثل لنظام صارم من الحدود والثبات،فيما يقدّم كتاب «المويلحي» رحلة تحوّل، لا تقف بالباشا عند حدود بلده، بل تنقله إلى الغرب، ولكن ضمن هدف يختلف عمّا ظهر في كتاب «علم الدين» لـ «علي مبارك». فقبل بداية الرحلة الثانية، يتبلور مغزى كبير، وهو أنّ كثيراً من أوجه الخراب والفساد جاءت بسبب التقليد الأعمى والمحاكاة السلبية للغربيين. فالصديق المرافق للباشا والراوي، يقول، في فصل دال بعنوان «المدنية الغربية»: إنّ سبب الفساد والخلل «هو دخول المدنيّة الغربية بغتة في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشتهم كالعميان لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هناك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف، والحسن من القبيح بل أخذوها قضية مسلّمة، وظنّوا أنّ فيها السعادة والهناء، وتوهّموا أن يكون لهم بها القوّة والغلبة، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة، والآداب الطاهرة... واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمراً مقضيّاً، وقضاء مرضياً، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا، وصرنا في الشرق كأننا من أهل الغرب، ونحن بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب»[66].

نجح «المويلحي» منذ البداية في تشكيل عالم تخيّلي يحتمل

الإمكان، ومع أنَّ ظهور الباشا من قبره اعتبر عند معظم الدارسين فوق كل احتمال، لكن المتلقّي سرعان ما يتقبل ذلك؛ لأنّه يعرف بأنَّ ذلك متصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيمية في تصادم، وبمرور الأحداث، واندماج الباشا في العالم الجديد، تغيب أهمية البعث، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصة أن إشارة «عيسى بن هشام» الافتتاحية بأن الحادثة ترد بصورة حلم. هذا العالم التخيّلي الذي يؤلف قوام النص، يتنازعه قطبان: عالم جديد واقعي بمستحدثاته في العلاقات والسلوك والأنظمة واللغة، وعالم قديم ذهني خاص بالباشا مملوء بالأوامر والنواهي والصرامة والتضحية والمثل الكبرى. والكتاب يقوم بتمثيل للكيفية التي تنتصر فيها قيم العالم الأول، على الرغم من سوء كثير منها، وتنهزم قيم العالم الثاني، وفي هذا فالباشا أكثر اتصالاً بعصره من «دون كيخوته» الذي انبثق وعيه بالخطأ في اللحظات الأخيرة من حياته، فيما مضى الباشا يتفاعل بالتدريج، فلم يكن التغيير لديه مفاجئاً.

يُبعث الباشا في عالم مغاير لعالمه القديم، اختلافاً في التقاليد، والوظائف، والأدوار، ومعالم المدينة، والعلاقات الاجتماعية، وأمام كل هذا يجد نفسه غريباً في بلده بصورة كاملة، لكن الراوي يقود الباشا في تجارب حياتية كثيرة يتخطّى فيها غربته ودهشته، ولنقف فقط على التباين بين نمطين من التعارضات في كل ذلك، ففي عصر الباشا، لا يسمح التجوال ليلا إلاّ بكلمة مرور، ولا تُركب إلاّ الجياد، وكان القوّاس هو المسؤول عن الأمن، وعلوم الأزهر هي السائدة، ويحصل صاحب الشأن على أوراق الالتزام عند انتهاء التعليم، وعند الخصومة فمرجع الأمر بيت القاضي، والجميع يخضعون للقانون الهمايوني، والفتاوى وأمور الناس الشرعية تجد لها حلا في كتب «ابن عابدين» وغيرها، والغرباء يسكنون الخانات، وبالمقابل، وفي العصر الذي بعث فيه الباشا أصبح التجوّل حراً

في أي وقت، وبالجياد المطهّمة استبدلت الحمير، والبوليس هو الذي يسهر على توفير الأمن، وحلّت علوم الإفرنج محل علوم الأزهر، والشهادة الدراسية محل أوراق الالتزام، والمحاكم الأهلية هي المرجع لفضّ المنازعات بين الناس، والقانون الإمبراطوري الفرنسي هو المعمول به، وبكتب الفقه استبدلت كتب «دللوز» و«جارو» و«بودري» و«فوستين هيلي» وبالخانات استبدلت «الأوتيلات». وهذا مثل على حالة التغيّر التي يلاحظها الباشا، إلى ذلك فهو، في كثير من الأحيان، يجد نفسه لا يفهم دلالة الألفاظ المستحدثة التي لم تكن شائعة في عصره، وأمثلتها كثيرة تتناثر في معظم صفحات الكتاب، ودلالتها غامضة بالنسبة له، مثل: الكرافات، مونشير، الأوتوموبيل، البرنس،الكارت، نوته، الأوتيل ، اللوكانده، الميكرسكوب، الفونغراف، بوفيه، الكلوب، البوسته، اكسبريس، المانفيستو، البليار، البورصة، البنك... إلخ، وكل هذا المفردات دالة على نمط حياتي مختلف عمّا كان عليه الباشا في حياته، ولهذا بدل أن يغلق أذنيه دونها، كان يزداد رغبة في التعرّف إليها. وتترافق تحوّلات الوعي في الكتاب بتحوّلات السرد الذي يتحرّر مع مرور الوقت من الطابع المحاكاتي الأولي للمقامة، فينفتح السرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيوية، وبخاصة حالات الإخفاق التي يتعرّض لها الباشا في مركز الشرطة، والنيابة، والمحاكم، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة، ثم المتابعة الشائقة لشخصيات مثل العمدة والخليع والتاجر، ومع أنَّ السمة الوعظية لا تغيب عن الكتاب لكن عرض التناقضات بذاتها، والحوارات المعمّقة حولها، وتأثيرها في مصائر الشخصيات، كل ذلك يضفي سمة خاصة على الكتاب.

استأثر «حديث عيسى بن هشام» باهتمام عدد كبير من الباحثين، وكثير منهم شغلوا بالقضية التي ظلت مهيمنة منذ البداية إلى الآن، وهي جنس الكتاب ولم يلتفت بدرجة كافية إلى أمر التحولات القيمية والدلالية

والسردية في الكتاب، فقد ذهب «هاملتون جيب» إلى أنَّ شهرة «حديث عيسى بن هشام» لا تعزى إلى حكايته أو مغزاه إنما إلى «أسلوبه البارع واقتداره على الوصف» وأضاف أنَّ المويلحي «جمع فيه بين أحسن ما في أسلوب المقامة من خواص وبين أسلوب حديث يتسم بالسلاسة والفكاهة» وأضاف «لقد واتر ببراعة بين النثر المسجوع في الأقسام السردية.. ومقاطع حوارية صيغت بأسلوب سهل حديث،لم يتنكَّر في بعض أجزائه للغة الدارجة»[67]. وفسَّر «العقاد» تقيّد «المويلحي» السجع، إلى أنّه وضع الكتاب «نسق المقامات، واختار له اسم راويته كأسماء رواتها، فالتزم فيه ما كانوا يلتزمونه في مقاماتهم من الأسجاع والأوضاع»[68]. فيما ذهب «علي الراعي» إلى أنَّ «الباحث المدقّق يرى في هذا الكتاب صراعاً ملحوظاً بين فنّ المقامة وفنّ الرواية؛ فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول ثم لا يلبث ما في الفصل من قصة أن يتغلَّب على المقامة، فيصبح الدفع باتجاه الرواية أوضح»[69].

أما «شوقي ضيف» فيرى بأنه «وسَّع جنبات المقامة القديمة... وخرج بها إلى حوار واسع، تأثر فيها بطريقة الغربيين في قصصهم، فالحوادث تتطوّر والشخصيات تُصوَّر بنزعاتها النفسية في المواقف المختلفة»[70] وقال «راميتش» بأن «الناظر في حديث عيسى بن هشام يلاحظ أن المويلحي لا يلجأ إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلاّ إذا كان الحديث على لسان عيسى بن هشام أو الباشا. أما غيرهما من أشخاص الكتاب فيجري الحديث على ألسنتهم سهلاً لا أثر فيه للتنميق والتجميل»[71]. كان تأثير كتاب المويلحي واضحاً في الأدب العربي فيما بعد، كما ظهر ذلك في كتاب «ليالي سطيح» لـ «حافظ إبراهيم»، وقد نشره في القاهرة إبان تلك الفترة، وهدف فيه على غرار «المويلحي» إلى النقد، وكتاب «محمد لطفي جمعة» «ليالي الروح الحائر» الذي صدر بالقاهرة 1912 واستفاد فيه من قالب المقامة، وهدف إلى النقد أيضاً،

وبذلك يمكن القول بأن كتاب «المويلحي» أسهم في بذر الحراك الناقد للتحرر من قيد التصوّر التقليدي المغلق لبناء الشخصيات والأحداث الذي كان شائعاً من قبل.

8. خاتمة

تكشف المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر عن الإرهاصات الأولى لتشكّل النوع الروائي، ومع منتصف القرن كشف النوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة كانت ثمرة مخاض أفول المرويات السردية، وراحت الهوية السردية للنوع الروائي تظهر بالتدريج مع كل مرحلة جديدة، ونص جديد، ويرتبط ظهور النوع الجديد باللحظة الرمزية التي انفصلت بها العوالم التخيلية وأساليب السرد عمّا كان شائعاً في الموروث السردي من قبل، واتخذت منحىً مختلفاً، ومع أن التقارب بينهما مازال ملحوظاً، لكن الاختلاف النوعي بدأ يعلن عن نفسه، مع رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» ثم كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحاً في رواية «غابة الحق» وراح يتبلور بصورة ملفتة للنظر مع «البستاني» و«زيدان» وبلغ درجة كبيرة من الوضوح في «حديث عيسى بن هشام».

يهمنا كثيراً أن نؤكد على أن التمايز بين العوالم التخيلية، والأساليب السردية التي قامت بتشكيلها، يتضمن اختلافاً بين ما كان عليه في المرويات السردية، وما أصبح عليه في النصوص الروائية، على أن ذلك لا يوهمنا بقطيعة بينهما؛ فالسمات المشتركة كانت كالنسغ الصاعد تجري في أوصال المرويات والنصوص. وراحت قضية إمكانية وقوع الأحداث، واحتمالية الأفعال تتدرج بصورة مواكبة لكل ذلك، ولم تعد المغامرة المجرّدة الخالية من المنطق السردي الذي يدفع بها وينظّمها مقبولاً، ولكن مازلنا بعيدين عن السرد الذي يكسو الوقائع والأحداث بغطاء سميك يبعدها عن روح الحركة السريعة والمفاجئة، وينقلها إلى

ترتيب سردي محكوم بمنطق التحول الداخلي الذي تفرضه رؤى الشخصيات وأفكارها، ولم يتحقّق ذلك في نهاية المطاف إلا في «حديث عيسى بن هشام» على أن اللغة الروائية أعلنت عن نفسها، وتخفّفت النصوص من روح التجريد والتكرار، وصارت المرجعيات الأصلية للرواية، وهي المرويات السردية تتوارى مع الزمن، فذاب التناقض الثنائي الثابت في المرويات، وبه استبدل التحول الذي تتكافأ فيه مكونات البنية السردية والدلالية للنصوص، كما تجلّى على يد «المويلحي» فالمدونة السردية العربية الحديثة هي ثمرة التشقّق المؤلم للعوالم التقليدية التي أعلن عن انهيارها النسقي التدريجي في القرن التاسع عشر.

المصادر والمراجع

1) مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، دار مارون عبود، مج 2 ص 113.

2) تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية ببيروت مصورة على ميكروفيلم، وقد تم الاطلاع عليها ومراجعتها مباشرة.

3) خليل الخوري، وي. إذن لست بإفرنجي، حديقة الأخبار، العدد 102 الخميس الموافق 15 كانون الأول/ ديسمبر 1859.

4) انظر كتاب «خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة» جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910 ص 29.

5) لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926 ج 2 ص 45 وانظر سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850-1950، القاهرة، دار المعارف، 1959 ص 42-43.

6) الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأدبية، 1913، ج 1 ص 104.

7) أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار الثقافة، 1978، ص 511.

8) فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990، ينظر مقدمة مارون عبود ص 10.

9) م.ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 11.

10) مارون عبود، مقدمة غابة الحق، ص 10.

11) م.ن. ص 11.

12) أورده سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا، ص 45.

13) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج 2 ص 46.

14) رشيد يوسف عطا الله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، مؤسسة عز الدين، 1985، ج 2 ص 326.

15) حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، لندن، دار رياض الريس، 1989، ص 16-17.

16) نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، بيروت، مؤسسة نوفل 1979، ص 128-129.

17) فرنسيس المرّاش ص 10.

18) روجر ألن، نشأة الرواية. انظر تاريخ كيمبردج للأدب العربي، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 267.

19) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلد عام 1870.

20) سليم البستاني، افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية 1870-1884 إعداد وتحقيق يوسف قزما الخوري، بيروت، دار الحمرا،، 1990، ج 1 ص 35.

21) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، مجلد عام 1870 ص 703.

22) سليم البستاني، أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام 1873.

23) سليم البستاني، بدور، مجلة الجنان، مجلد 1872.

24) البستاني، أسماء، الجنان، ج 4 لسنة 1873 ص 32.

25) البستاني، مجلة الجنان، ج 6 لسنة 1875 ص 442.

26) نشأة الرواية، ص 267.

27) البستاني، الهيام في فتوح الشام، الجنان، ج 5 لسنة 1874 ص 101.

28) ميشال حجا، سليم البستاني، دار رياض الريس للكتب والنشر، 1989، ص 46.

29) فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة العربية، 1913، ج 2 ص 69.

30) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص 76.

31) يوسف حسن نوفل، بيئات الأدب العربي، الرياض، دار المريخ، 1984، ص 232.

32) ڤولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ص 9.

33) على مبارك، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية، 1979، ج 1 ص 320-321.

34) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت،دار المشرق، 1991 ج 3 ص 223.

35) تاريخ الآداب العربية، ج 2 ص 394.

36) عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف 1968، ص 66.

37) نشأة الرواية، ص 270.

38) عبدالفتاح عبادة، جرجي زيدان، ص 133 أورده محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص179-180.

39) جورجي زيدان، عذرا، قريش في عالم الغيب، الهلال، فبراير 1899 ص 277.

40) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، 1914، ج 4 ص 230.

41) جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، القاهرة، دار الهلال، 1950، انظر المقدمة.

42) جورج لوكاش، الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 11.

43) فرح أنطون، فتح العرب لبيت المقدس، القاهرة، 1919، ص 152.

44) جورجي زيدان، الهلال، مايو 1899ص 429 ورد النص كاملاً في ملحق كتاب «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث» قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 158-159.

45) م.ن. ص 158.

46) نقلاً عن الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف 1983 ص 65.

47) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 198 ص 211.

48) سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، 1957 ص 18.

49) رشيد يوسف عطا الله تاريخ الآداب العربية، ج 2 ص 394.

50) مارون عبود، المؤلفات الكاملة ج 1 ص 453.

51) أبو القاسم بن علي الحريري، مقامات الحريري، بيروت، دار صادر، 1965 ص 11.

52) ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت، دار المسيرة، 1980 ص 76.

53) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، دار صادر، 1966، ص 10.

54) عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000 ص 208-213.

55) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، القاهرة ،مكتبة الثقافة الدينية، ص 6.

56) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 10.

57) حديث عيسى بن هشام ،ص 23.

58) م.ن. ص 23.

59) م.ن. ص 24.

60) م.ن. ص 53.

61) م.ن. ص 106-107.

62) م.ن. ص 135.

63) م.ن. ص 169.

64) م.ن. ص 210.

65) م.ن. ص 242.

66) م.ن.ص 372-373.

67) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، ص 86 و87.

68) عباس محمود العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966 ص 158.

69) دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، 1979 ص 19.

70) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988 ص 241.

71) يوسف رامتش، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار المعارف، 1980 ص 391.

* * *

هبني أثر فراشة أهبك أثر فائض قيمة:

حين ظهرت حلقة مدرسة أبولو في الأدب العربي، لم يخطر على بال مؤرخي الأدب أن الاختيار يرتهن إلى الكياسة والتوازن والمكون العقلاني لأبولو، كما لم يتسا ءل النقاد عن نقيض هذا الأخير في التوجه الديونيروسي إلى الغضب والعنف والمبالغة والعماء، لسلبياتها المفترضة.

فهل معنى هذا أن الأدب العربي حسم اختياره وقرر ما ستكون عليه بصيرته؟ موليا ظهره لكل جواذب العماء واحداباته وتشظياته، حتى وأنه يظهر كجزء من حياتنا اليومية، لأنه يسكن أكثر الأنساق تنظيماً، وأكثرها قوة في الأجهزة الحية والعضوية.

فالعماء ليس ظاهرة مخبرية، تقرأ عبر الجواذب الغريبة، ولا مجرد مظهر موضوي، يفسر نجاحه الحالي، عبر اشتغاله خارج فضاء تكونه، عبر تعالقات مجازية، وتطبيقات المشابهة والمقايسة والمقابسة.

ليس ديونيزوسية العماء إذاً، مجرد ركوب موجة غير متوقعة، لنقلة تحظى باهتمام المعنى في الآداب العامة، التي وجدت نفسها تنخرط في مقاربات متفاوتة حول ظواهر اللاانتظام وسقط المتاع البلاغي والتشظيات المقطعية، في الأنواع الكبرى والصغرى، والنظريات الأدبية[1].

من ثم، لم يعد العماء الديونيزوسي مجرد هوس بالمخالفة التي لا تعرف، بل هو افتراض أساسي، يعتمد على ملاحظة اللاانتظام في

الظواهر الأدبية، عبر شروط لغوية وتخيلية معينة لتطور هذه الظواهر، التي يعتبر تمظهراً لنظام تحديدي ومعقد، يسعى إلى استبدال التفسيرات الاختزالية والمثالية والجاهزة بنظرية عماء، تستدعي ميكانيزمات فضائية لتوضيح الطبيعة العقلانية للمنفلت والهامشي والنفاياتي.

وبذلك يكاد السلوك العمائي في نظام ظاهرة أدبية معينة يكون مظهراً استثنائياً، يستعيد الشروط الأولية للنظام في شكل سلوك غير متوقع، يطبع الاستثناء الذي طالما أكد القاعدة، قفزاً على المسألة الدينامية... لأننا كما يقول ميشال سير (Michel Serres):

(نحن منبهرون بالوحدة، فوحدها الوحدة تظهر لنا عقلانية.. فالتجزئة منفرة.. والتعدد كما يقول ليبنتز ليست سوى نصف كائن)[2].

فإذا كانت هذه الملاحظة تنبثق في غرب التراكمات والتقاليد الفلسفية الأنفاس، فإنها تجري على كل الآداب العامة، وليست ظاهرة الآداب الخاصة وحدها، مما سيعفينا من الدخول في جداليات بصيرة الفضاء وعماء الأزمنة، والدخول في متاهات المزايدات وجلد الذوات أو تنزيه الأنوات.. فلا وحدة إلا في التعدد، هذا الكائن الكامل، الذي ينهل من المعرفة الفاوستية والموسوعية الفقهية، واستعادة الأفكار القديمة لرد الاعتبار إلى فائض القيم الحديثة، وهو ما لم يفت جيمس كليك (James Gleick) الصحافي العلمي، الذي خص نظرية العماء بكتاب شبه غنائي مطبوع بحماس ميتافيزيقي علمي ينزع نحو الفهم:

(فالعماء، كوحدة خاصة) للعمل المعاصر (وليس فقط) كـ (تاريخ للنظريات والاكتشافات الجديدة، ولكن كـ (وحدة فهم متأخر للأفكار القديمة)[3].

وما أثاره ميشيل سير وجيمس كليك، لم يكن بمنأى عن ما قدمه

المنظر الأساسي للدلالة الثقافية، جان بودريارد (J. Boudriard) حول الدلالة التصورية (1981/1983) أو دافيد بوروش (David Porush) عن التنظيم الذاتي والأدب المعاصر (1985/1991)، وأخيراً محاولة تقديم نظرية نقدية عن مجمع نصوص الـ: (Hypertextualit) مع جاي بولتر (Jay Bolter) (1991) حيث يتوقف الكاتب عن أن يكون مجرد هوية مستلبة، ليتحول إلى وظيفة موزعة في النسق ويتوزع النص بدوره بشكل متشابه.. يجعل من إعادة وصف تواتر النصوص عند كاترين هايليس (Katherine Hayles) نسقاً تنظيمياً ذاتياً (1991).

عماء فوق كل الشبهات:

نقصد بنظرية العماء المرادف الغربي (Théorie du Chaos) خلافاً لسامي أدهم الذي احتفظ لها بالاسم الأصلي الإحالي (الكاوس) أو (الفوضى) و(الشعث) في مقاربات الصحافة الأدبية.. لكنها تسميات عديدة لمسمى واحد يحيل على الـ: (Chaos) كما حدده الأب الروحي بنوا مندلبروت (1959) (B. Mandelbrot) وطوعه جيمش كليك (J. Gleick) في العلوم المحضة، وكما سيكفيه لاحقاً العدد الخاص من مجلة (نظرية/ أدب/ تعليم) حول (نظرية العماء والأدب) (1994) في العلوم الإنسانية كعمل جماعي، يحتفي بالنظرية منذ أفكارها الجنينية في عمل بوان كاري (Henri Poincar) للصدفة (1907) مروراً بإدوارد لورانز (1963) (E. Lorenz) في حوار حميمي يتوخى مقاربة العماء من المنظور الإبستمو - نقدي.

ويبدو أن الحركة الأولى التي استلهمت فيها الآداب نتائج القرن التاسع عشر تمخضت عن وليد معاق، غذته الاتجاهات الوضعية،

بسيطرتها على جل المقاربات النقدية العربية وإعاقتها طروح الأسئلة الجديدة، فكان لابد من حركة ثانية تستلهم فيها الآداب آخر مستجدات القرن العشرين، محاولة منها رأب صدع التصدعات المنهجية والنقدية والإبداعية، التي ستتمرد على أبولو، لتتبنى ديونيزوسية العماء، سعياً لاستعادة ماء وجهها وماء الحياة وماء الأدب والعلم، في اشتغالهما كخطابين متعارضين، مع أنهما يتحدثان بنفس الصوت ويدوران حول فضاء واحد، تكونه دينامية العماء وبصيرة المساءلة... فلن تتكرر التبعية السابقة في الحركة الأولى، لاجترار نتائج العلوم في الاتجاه الوضعي التاريخي والنقدي، وهذا ما جعل آلان بوتوت (Alain Boutot) يؤكد على هذا التوجه، مقرراً أنه: (ليست نظرية العماء مجرد فرع من الفيزياء، بل هي تضع موضع السؤال العديد من الافتراضات التي كانت وراء التمثيلات العلمية للعالم (...) فهي تفرض علينا.. إعادة التفكير فيما يمكن تسميته جدلية البسيط والمعقد)[4] وهي جدلية تلتفت للنفايات والمقطعية والتشظي وكل مستبعد في مقاربات العلم والأدب. فالاختلافات التي ظلت مظاهر سلبية تطفو على السطح كأفكار مؤجلة كانت ظواهر، تنتظر لحظة الإعلان عن بروزها الثلاثي الأضلع في:

- الفلسفي والإبستمولوجي (مفهوم اللاشيء).
- السوسيو - ثقافي والإنثروبولوجي (مفهوم النفايات).
- التكنولوجي (علوم وتقنيات التشظي).

من ثم، يقرر جيمس كليك، عودة الوعي باللانظام من خلال مقاربات العماء، الذي اعتبر حركة سلبية في التاريخ، إذ:

(حينما يبدأ العماء يتوقف العلم الكلاسيكي، فمنذ وجود فيزيائيين يدرسون قوانين الطبيعة كان العالم جاهلاً تماماً بفوضى المناخ

والبحر الهائج، وتغيرات التساكن الحيواني واهتزازات القلب والدماغ، فالمظهر المختل للطبيعة، غير المستمرة واللامنتظمة، كل هذا ظل لغزاً أو أسوأ من ذلك، فقد أدرك كمسخ.

فمنذ السبعينات بدأ بعض العلماء... في اختبار اللانظام من رياضيين وفيزيائيين وبيولوجيين، بحثاً عن التعالقات بين مختلف أنماط السلوك غير العادي، ليكتشف الفيزيائيون وجود نظام ملفت في حضن العماء، الذي ينمو في القلب الإنساني وتعود إليه بالدرجة الأولى أسباب الموت المفاجئ وغير المبرر..)[5].

من ثم، يقدم جيمس كليك نقداً مزدوجاً لبنية المؤسسة العلمية، التي أعادت للعماء ألق إيجابيته، ليشع كحركة تستوعب سلبيات البناء السريع، وتوجد مناهج أصلية يساهم فيها استعمال الكمبيوتر، لإيجاد صور تحليلية كانت بداية الإلمام بالحساسية القوية للبنية المرتبطة بالتعقيدات، عبر مفاتيح التشظي والتناثل والتقلبات والتحقيبات والتحولات (Fractales, bifurcation, intermittences, priodicits, diffeomorphismes) ولم يعد العماء مجرد ظاهرة عرضية، بل جدلية طبيعية، تخترق كل الحجب المستورة في مقاربة جيمس كليك، حيث: (كان العماء بالنسبة لبعض الفيزيائيين علم طرق بدل علم حالات، وعلم مستقبل بدل ما هو كائن.. والآن وقد أخذ العلم ينظر إلي العماء، فقد أخذ هذا الأخير يظهر في كل شيء: نفثة السيجارة - رفرفة العلم - جريان ماء حنفية - المناخ - الطيران - ازدحام الطرقات - اشتعالات البترول.. فالعماء يلغي الحدود بين الدروس العلمية.. وقد كانت العلوم تتجه نحو أزمتها، بسبب ضيق الاختصاصات.. لكن ظهور العماء قلب الحركة بشكل قوي. أنه يطرح المشاكل المتحدية للمناهج العلمية الكلاسيكية.

فكان أوائل منظري العماء - بإبداعهم لهذا الدرس - يتحلون بموهبة اكتشاف الأشكال، وخاصة منها تلك التي تتمظهر على التوالي بدرجات مختلفة، إذ كان يشدهم التعقيد والصدفة.. في الاهتمام بالكلي)[6].

من ثم، قد يذهب غلاة العلم الجديد إلى حد ادعاء أن علم قرننا - لن يذكرنا بأكثر من ثلاثة دروس، هي: النسبية والميكانيكا الكمية والعماء، لتستبعد الأولى الوهم النيوتوني لفضاء وزمن مطلقين. أما الثاني فيلغي الحلم النيوتوني لطريقة قياس المراتب. وأخيراً يزيح العماء طوباوية الدقة العقلانية، ليدخل بناء عوالم التوقعات منذ الستينات، من خلال ما يطلق عليه جيمس كليك:

(أثر الفراشة) برفرفة جناحيها اليوم في بكين، يمكنها أن تولد في الهواء اهتزازات تستطيع التحول إلى عواصف في الشهر المقبل بنيويورك.. وهو مجاز عن توقع اللاانتظام في الحالة المحضة.. فحين انخرط مكتشفو العماء في جنيالوجيا درسهم الجديد، توصلوا إلى وجود عديد من الأصول الثقافية له)[7].

وهذه الأصول الثقافية هي التي تتحول في تجربة بينو ماندلبروت، إلى بحث في المتشظيات، التي تفرز ثقوبها وبنياتها عبر الركام المتعدد - الاصطناع، والذي تولده قوى طبيعية مختلفة ومجهولة، تندرج في نوع من الصدفة المحددة والموحدة في عديد من الحالات المتفرقة - ويمثل غلاف كتابنا لوحة فنية لماندلبروت تجسيداً لهذا التشظي - حيث: (تعد المتشظيات أشياء - سواء كانت رياضية، تعود إلى الطبيعة أو إلى الإنسان، نطلق عليها: (شواذ، خشنات، مساميات، مقطعيات)، وهي على التوالي: (Irrguliers, Rugueux, Poreux, Fragmenties).

وتكون دراسة هذه الأشياء، هندسة التشظي، بحيث نجد لها تماسات عميقة من هذه النشاطات الجانبية، ذلك أن بإمكاننا القول إنها هندسة صدفة وحشية وهندسة تحدد عمائي، وفي العمق لا يتعلق الأمر حقاً بنظرية ولا ربما بدرس، بل بمنهجية، ذلك أن طموحها الأولي كان طموح أي علم في: البحث عن عناصر نظام يمكنها من إضاءة عماء الخطابات، التي يتلقاها الإنسان عن طريق حواسه، وقد نجح منهجياً حين وضع في تماس أسئلة قديمة أو جديدة دون أجوبة، وهو ما سأصفه بعد ذلك بالأجوبة القديمة والجديدة دون أسئلة...)[8].

من ثم، يجعل ماندلبروت من تحديد التشظيات فكرة تمتلك بموجبها بعض مظاهر العالم نفس البنية، لتتغير فيها التفاصيل فقط. ويمكن بعد ذلك بواسطة الرؤية المكبرة بلوغ ما يحتويه كل جزء من تشظياته، التي تعتبر مفتاح التكوين الكلي. من هنا، يعيد ماندلبروت الاعتبار إلى ما كانت تستثنيه تقاليد العالم الكلاسيكي من مقارباتها، وتعتبره مجرد استثناء في قاعدتها، بقدر ما تستثني الصدفة المتوحشة في الاقتصاد... وبذلك أوجدت نظرية العماء لنفسها دينامية تكوُّن مع جيمس كليك (1991) في كل إبداعات السلوك العمائي المتوالية، وخاصة تلك التي وفرها العمل الجماعي من مجلة (نظرية/ أدب/ تعليم) عن (نظرية العماء والأدب) (1994) بجمعهم بين مقاربات متعددة الاختصاصات في اللغتين الفرنسية والإنجليزية.

فهذا هوك كينير (Hugh Kenner) من جامعة جورجيا، أحد كبار المختصين بعمل إيزرابوند، يلاحظ أن حدوسات شاعره خلال نصف قرن، كانت تتماشى والهندسة الانشطارية لبنوا ماندلبروت في التسعينات، على اعتبار أن الهندسة الانشطارية جد مرتبطة بنظرية العماء.

ومن جامعة تولوز لوميراي، يستدعي جيرار كورديس (Gerard cordess) نفس الهندسة الانشطارية لتجديد قراءته للمتخيل السردي الروائي عند فورستر. (E. M. Forster). ومن جامعة باريز العاشرة يقدم اليكسيس تاديي (Alexis tadier) رواية سلمان رشدي (أطفال منتصف الليل) (1981)، كشاهد على مناخ يستأنس بالعمائية، حتى وإن كان كاتبها لا يستعمل المفاهيم المستخلصة من نظرية العماء مباشرة.

ويعتمد بول هاريس (Paul Harris) من جامعة ليولاماريمونث بكاليفورنيا، على وجه من وجوه نظرية العماء، لتفسير الاستعارات اللغزية عند فولكنر. لتتخذ مقاربة سيدني ليفي (Sydney Levy) من جامعة كاليفورنيا سانتا باربارا، من قراءة فرانسيس بونج (Francis Ponge) دراسة لسردية الروائي على ضوء تجارب التفكير العلمي. أما ماريا أسد من جامعة بافالو، فرغم أنها تقرأ فيكتور هيجو على ضوء فلسفة ميشيل سير، لتمس مجالاً مجاوراً رغم اختلافه عن نظرية العماء، فهي تجد من السابق لأوانه إعطاء جواب حاسم واعتبار الثقافة ظاهرة عمائية، ومع ذلك فهي لا تنكر إشارة هذه الأخيرة إلى الحضور الدائم للعماء المنفلت من نظام الثنائية في العمل الروائي لهيجو، ويبحث إيف أبريو، (Yves Abriouy) من جامعة السوربون الثامنة بدوره، عن استغلال الطبيعة الهندسية لنظرية العماء، لتقعيد افتراضاته حول الدينامية الثقافية، اعتماداً على كاتبي تجربة جمالية شعرية وتشكيلي، وهما الكندي برنارد لاسوس (Bernard Lassus) والإيكوسي إيان هاملتون فانيلي (IanHamilton Finaly) وستتسع المقاربة إلى البحث عن جمالية انشطارية مع جان كلود شيرولي (Jean Claud Chirollet) الذي يبحث عن تطبيقاته في أعمال التشكيليين المعاصرين.

عمى متخيل وبصيرة ناقدة:

ويوضح كينيث كنوسبيل (Kenneth Knoespel) من معهد تكنولوجيا جورجيا، أهمية الاستدعاء المزدوج للتفكيكية والعماء، لمساءلة اشتغال منطق العماء.

وعلى خلاف ذلك تقترح كاترين هايليس، من جامعة كاليفورنيا، التموضع في حضن ثقافة أصبحت عمائية، تذكرنا بالتعالق الضيق لنظرية العماء بالتكنولوجيا الحديثة، قصد إبراز التقاطع بين السرديات والخطاب التكنولوجي. وبذلك تطلق هايليس العمائية على هذا الموقف من العماء، والذي تجد فيه ظاهرة ثقافية تتجاوز بكثير المجال العلمي المحض.. وربما كان هذا النوع من المواقف هو ما دفع إلى النقد الموضوعاتي، لتيمة العمى في الإبداع الروائي والمسرحي والشعري:

(لقد اعتقد أبطال كانيتي (في أصوات مراكش) بأن (العمى سلاح ضد الزمان والمكان، هذان العنصران اللذان يكونان وجودنا المحفوف بالمعميات القاتلة، فالعمى يسهل تقارب الأشياء من بعضها، ومن ثم إيجاد العلاقات بينها، هذه العلاقات التي لا تتحقق بدونه.. إن عماء المبصر هذا يشبه العمى الذي يصيب العيون المغروقة بالدموع أو العيون الملتهبة، أو العيون التي يغلقها الناس من أجل الحلم أو الحب أو الموت، إنه ذلك العمى الذي ينفذ إلى أعماق النور إن هذا العمى، كما يدعي، يعطي معنى حقيقياً للحياة أعمق من ذلك المعنى الذي تلتقطه العيون السليمة والمعافاة) إذ (يعتقد الكثير أن هذا الموقف من الأشياء لا ينتج سوى حالة من الاختلاط والتشويش الكامل الذي هو سمة القرن العشرين)(9).

ورغم أن هذا التحليل الحداثي، لا يرقى إلى ما بعد حداثته أو إلى

نظرية عماء، لكنه يعتمد على رؤية فلسفية تجعل من التعالقات التيمية المبدأ الأساسي، لبلوغ شبكة الروابط الكونية عبر قراءة مكبرة، ليست هي هدف العماء، ولكنها نظرة ثقافية تتجاوز بكثير القراءات الأفقية والراتبية، فوعي هذه الكتابة بالاختلاط والتشويش دلالة على حس جديد أو ما قبل العماء.

وفي مسرحية (العميان) (1890) لموريس ميترلنك، يندرج العمل في نفس التوجه التيمي مستلهماً التشكيل الفني للتعبير عن دراميته:

(والمسرحية كما نعلم مأخوذة عن لوحة للفنان البلجيكي بيتر بروجيل الأب (Pieter Brugel) التي رسمها في القرن السادس عشر، وهي تصور ستة عميان يسيرون متعثرين وقد وضع كل منهم يده على كتف صاحبه.. الكل يسير متجهاً إلى الهاوية التي فغرت فاها... الكل يسير في موكب يقوده أعمى. الأول قد وقع في الهاوية فعلاً، والثاني يستشعرها وإن كان لا يراها، ومن ورائهم القرية ساكنة هادئة ببيوتها البسيطة الدافئة، تترك العميان يسقطون وكأنها لا تشعر بالمأساة.

وعمى الشخصيات هنا يرمز إلى عجز الإنسان عن تبين مصيره، وإدراك ما يحيط به في هذا العالم الغامض.

صحيح أن هناك إشارات خفية عارضة ربما تومض في الظلام، ولكن الإنسان في مسرح ميترلنك يظل أعمى لا يدرك كنه ما يحيط به)[10].

ورغم الطابع الميتافيزيقي لتيمة العمى، إلا أن الإطار الثقافي يسمح بالاستئناس لا بالتبني، حيث:

(أراد ميترلنك أن يؤسس دراما رمزية، فعبر عن الغموض الذي

يحيط بالحياة الإنسانية، وما يواجهه الإنسان من قدر أعمى، بينما يسير في جو ضبابي معتم لا تنيره إلا بعض الرموز التي قد تلمع فجأة كالأنجم التي سرعان ما تهوي. وهو يعبر عن الخوف الذي يعتري الإنسان في مسيرته هذه، ويقدم شخصيات هشة غير محددة الملامح في أغلب الأحيان تكاد تشبه الخيالات، تروح وتجيء بين عالمين: عالم مرئي وآخر غير مرئي، وهي تائهة في الأول حيث تسير فيه بلا هدى ولا معين، وجاهلة بالثاني، لا تعرف عنه شيئاً فتبقى محاصرة بين العالمين في حين تحاول فهم الحوار الذي يدور بينهما)[11].

ندرك مخاطرة الإحالة على الأعمال الإبداعية ذات التيمة الواحدة والمشتركة، فقد لا تكون ذات قدر من المصداقية، إذ لو كان الأمر كذلك لدخلت كل رسائل العميان والعرجان والبرصان، وكل ذوي العاهات العابرة والمستديمة في نظرية التشظي.

ففي قصيدة بابلونيرودا (الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها أرواح قوية) يواجهنا مقطع (يدا أعمى) بقطعية توحي بحساسية شكلية وتقنية، تقربنا من مجال التشظي، دون ولوجه:

أعطني يديك أيها الأعمى.

فأيدي العميان.. كجذور هؤلاء الرجال الجامدين،

تحترق حد التحمص في شمس كانون الثاني،

وحين يحل الخريف تشعر بقدوم الموت،

تعيش في الصمت مقطعات مرميات..

نافضة عن أصابعها نسالة الألم.

وتغزلها مجتمعة كرهبان متواضعين

كانوا يغزلون كلمات .....

يحمل العميان كل روحهم في هاتين اليدين

أخشنها الاحتكاك بأعضاء البشرية..

عبرت حاجز الألم راعشة بالحب.

أصابعها الطويلة السوداء تهتز كأوتاد السفن

فتبدو كحمامتي ....

مهترئة ودامية من الليل والألم)[12]

ويضرب المقطع على أوتار الالتباس الذي توقعه الأشطر، عبر فجوة وجودية يظهر فيها الملموس مجرد مستشعر وصورة مفككة، لإنسان أضاعه زمنه واختار الغنائية والأمثلة بديلاً رمزياً عن متعة النظر ليستعيض بالرؤية عن الرؤيا.

ففي (عودة الأعمى) لخالد المعالي، نقف على غربة الروح لمن يملك البصر ويفتقد البصيرة، لأنه يسير ضد التيار:

(كان يتكلم كالأعمى في جزيرة

روحه الراقدة بعدت

وليله مر منذ الصباح

لقد نسي من يومه

راحت ذاكرته تتيه

وصوته ارتفع في الأضاحي

تهدم بيته في الخيال

وأقماره انطفأت

كالأعمى عاد يسلك الطريق

ومن هناك، ألقى سراً

بتلويحة الوداع واختفى!)[13]

من المسودة الكلاسيكية إلى الرؤية المجهرية:

ورغم الطابع الاستراتيجي في الإحالة على شواهد نصوص إبداعية عن تيمة (العمى)، وهي بعشرات الحالات إن لم تكن تتجاوزها في الآداب العالمية. لكن النظرة العجلى التي تعبر بها نظرية العماء قد لا تسمح لأي قارئ، وخاصة غير المختص استكناه عماء الكلمة والشيء، إذ ليس المعنى المعجمي وحده ما يعارض النظام والمعيار بتعقده، لأنه يتطلب تحصيل أدوات في غاية الدقة الرياضية، ورغم جهود الفلاسفة الفرنسيين (ديريدا - دولوز - غاتاري) وإحالاتهم عليه، فقد ظلوا سجناء منطق، يدعي المفهوم الحالي للعماء تجاوزه.

ويمكن إدراج ثنائيتي (النظام - الفوضى) في نفس طموح الفيلسوف والسياسي مع باكونين، وهو يمجد فوضاه، الاشتراكية، لكنها جداليات تنفلت من عماء ماندلبروت، وتلحق بثقافة عامة تغري باقتحام السهل المتنع.

من ثم، يلجأ روجي كافاي (Roger Cavailles) إلى قراءة في المسودة الكلاسيكية لرفع الالتباس بين العام والخاص والصدفة والاعتباطية، من منظور القراءة العالمة لا قراءة التداعيات والإسقاطات، واضعاً بذلك خطه الفاصل بين العماء المحدد ومطلق العماء:

(فالمسودة الكلاسيكية (نظام/ فوضى) متجاوزة، لأن العماء المحدد لا يختلط مع الفوضى ولا مع الصدفة فمفهوم العماء هو اليوم أكثر غنى وأكثر تعقيداً من فوضى وصدفة، كما فهمتهما ورفضتهما العلوم التحليلية الكلاسيكية. لأن الفوضى فكر فيها لحد الآن كغياب أو أزمة نظام. ونفس الشيء بالنسبة للصدفة التي عرفت دائماً بطريقة سلبية، على أساس أنها جهل، سواء تعلق الأمر بصدفة ذاتية وهي (جهل بالضرورة)، أو حديثاً الصدفة الموضوعية (كضرورة جهل)، إنه افتقاد للمعلومات دائماً. لذلك كان العماء المحدد غنياً بالنظام الذي يتجاوزه ويقويه. فالسلوك والتطور العمائي يطبعان بعدد من المزايا أو الخواص التي علينا تدقيقها...)[14].

وبما أن النقلة لا تتم عبر الطفرة، فإن روجي كافاي، يقدم جسراً معرفياً لانتقال العماء من مجال العلوم المحضة إلى مجال العلوم الإنسانية، وبالضبط إلى مجاز اللغة والأدب، المطبوعين بالنسقية الإنسانية، كشرط لتحقق النقلة من الثقافة الأصلية إلى الثقافات الغيرية - لتكن العربية:

(هذه النقلات لها قواعدها هي قواعد تحولات التشابهات.. إذ في إمكان مفهومي الشوش والعماء العمل خارج أوطانها الأصلية، مع إدخالنا لمفهوم (البعد) والمجاز الإضافي، بعد الترحل والانتقال دون أن يتحللا... ألا يوجد بعد نقدي يتحول انطلاقاً منه وينتقل متفقداً روحه أي دلالته الأصلية...؟ عبر الأنساق الإنسانية والمقطعيات التاريخية والوضعيات الاجتماعية)[15].

فالوعي بمخاطر الانتقال وعبور الحقول المعرفية كان في صلب اهتمام روجي كافاي، الذي يدرك تماماً مخاطر التكييفات والتطبيعات، دون أن

ينكر عليه هذا الحق المندرج في الكليات الإنسانية، مذكراً بظواهر عماء (كرة الثلج) و(أنف كليوباترا) و(الأسباب الصغيرة المثيرة للقضايا الكبرى)، كعلامات عمائية مشتركة، ذلك أن:

(بعض العلماء يعبرون عن تحفظهم من تصدير نظرية العماء.. إلى الإيكولوجيا والاقتصاد والسوسيولوجيا، ورغم تكيفات المناطقة للاستدلالات التشبيهية تظل هذه الخطوة مثيرة للشك بدل التحمس، فالطوابع الظاهرة للعماء توجد في عديد من الظواهر الإنسانية.. فالتحسيس بالشروط الأولية وجد منذ مدة في التاريخ (أنف كليوباترا...) على اعتبار أن منطق الأحداث التاريخية ليس منطقاً للأفقية. إن بعض التعابير اللغوية الشائعة، يمكنها أن تضعنا على الطريق مثل (أسباب صغيرة لآثار كبيرة...) و(كرة الثلج) في الاقتصاد.

ففي محاولات من يريدون تفسير الظواهر عبر نظرية العماء،. يظل الاستعمال أكثر وصفاً منه تفسيراً فهم يشيرون إلى الظواهر والآثار، دون الكشف حقاً عن الميكانيزمات والأسباب. فالتشابهات لها حدود، والمجاز ليس تفسيراً أبداً، لأن المقارنة ليست عقلنة.

فنظرية العماء وأنماط (التعقد الشوشي) أو (الشوش العضوي)، يمكنها وصف لعبة التعقيد وصدفة التداخلات والسلطة الإبداعية لزمن. إلا أن الخطل هو في استدعاء ادعائها تقديم تفسير لهذه الظواهر..)[16].

صرعة التفكيك وبصيرة العمائية:

ويظهر أن الاهتمام بالمشاكلة والاختلاف والمشابهة والتشاكل، يدفع بالكثير من النقاد إلى ركوب قاطرة تشابه الظواهر، فالاستعارة والمجاز لم يكونا في يوم ما المعبر الأساسي لا للمقارنة ولا للعقلنة، بقدر ما كانا

مظهراً للشوش البلاغي والتفسيرات المتضاربة، لماذا لا تقول ما يفهم أو لماذا لا تفهم ما يقال؟ فالإشكال لا يقوم على تفسير النظام اعتماداً على عماء الإبداع أو العماء الأول، بقدر ما هو مقاربة لفهم وتعليل فوضى القول والحواس في العالم المنظم بالقانون والخطيئة والزلة والهفوة (أخلاقياً/ عقائدياً/ ثقافياً...) بحثاً في اللاطبيعي وغير العادي فيزيائياً وميتافيزيقياً، لمحاولة استشعار مظاهر العماء كخلل في مبدأ النظام والعقلانية.

فاستعادة النفايات والمتشظيات وكل المفاهيم المستبعدة والمختزلة، يؤكد على ظاهرة العماء، ويحتفي بعودتها، لأن تفسير النظام يفوق بكثير تبرير اللانظام، لذلك يقدم العلم اليوم نفسه كبحث في الزمن الضائع والصدف الماكرة والاعتراف بالتعقيد، فعبر هذا الثالوث تتحقق معادلة العماء، بعيداً عن أسطورية عماء مطلق، أو عماء بولتزمان (Boltzman) الذري، وقريباً من المقاربة المستفزة للعماء المحدد، الذي تعبر عنه لوحات مالد لبروت، بتشظياتها وقراءتها المكبرة للجزئيات المعبرة عن التكون العام.

من ثم، لم يكن من المستغرب أن يقرن بين التفكيك والعماء، في أعمال ما بعد الحداثيين وفلاسفة النقد الجديد، وهم يحاورون الخطاب العلمي مقلصين المسافة بين الأدبي والرياضي، مع كينيث كنوسبل، إذ:

(في فترة تقدم في نظرية العماء والتفكيكية كمشروعين متقاربين في الندوات الأمريكية، نلاحظ سخرية أكيدة تستخلص من الطريقة التي ترد بها المزايدة الديريدية على الأطر الميتافيزيقية التي تمنحها لنظرية العماء. فالتفكيكية التي تحدت الفلاسفة ومنظري الأدب أن يتعرفوا على الطريقة التي يتحدد بها خطابهم، عبر افتراضات ميتافيزيقية متضمنة في

اللغة، قادرة على رصد الافتراضات اللوغوسية الحاضرة في الخطاب العلمي. وبالنسبة لديريدا فهيبة المحكيات التي تحيط بنظرية العماء، تعد مثالاً جيداً على الطريقة التي استعملها الرياضيون) لاستكمال وتأكيد ثيولوجيا لوغوسية. (وهذه التوجهات ليست بريئة، وتذكر على خلاف ذلك أن الرياضيين يتموقعون غالباً داخل محكيات لوغوسية، لإضفاء الشرعية على نتائجهم وإعلان القدرة العالمية.

فلا يمكننا تحديد التفكيك في نظرية الأدب والفلسفة، لأنه يتحدى بالتالي الخطاب العلمي في أن يتعرف على الطريقة التي يعيد بها ميثيته، باستدعاء مؤسسي التقليد الغربي والأساطير المعممة عبر تاريخ العلوم.

وحين يريد ديريدا إرغامنا على ملاحظة طريقة الرياضيين في إمكانية تحقق سردياتهم، عبر محكيات ميتافيزيقية، فإن الرياضيين يسمحون لنا بمعرفة أن التفكيكية بدورها توضع داخل محكي، فبدل إضفاء الشرعية على مشروعها عبر الميتافيزيقا، تفسر التفكيكية تقعيدها لعلم الكتابة وعلم النحو عبر الرياضيات)[17].

لقد كانت محاولات التقريب بين التفكيكي والعمائي اعترافاً بالكليات الإنسانية، ومشروعاً لردم الهوة الفاصلة بين الأدب والفلسفة من جهة، ولغة الأدب والعلم من جهة ثانية، مادامت الفوضى تتسلل إلى خطاباتهم بنفس المستوى، وإن لم تكن بنفس الدرجة، ومادام التناقض والتكامل يخترق هذه الخطابات ويقودها نحو محكيات تفجر النظام في عمائيته، حيث:

(تتكامل التفكيكية ونظرية العماء، كما تتناقضان على التوالي. فالتفكيكية لا تكتفي بقبول نظرية العماء، كشريك في مشروعها

المتزحزح، بل تطالب نظرية العماء الاعتراف بالطريقة التي يساهم بها محكي درسها في تثبيتها وأسطرتها، وبدورها تتحدى نظرية العماء مطبقي التفكيكية اعترافهم إلى أي حد استعمل ديريدا الرياضيات لتثبيت علم نحوه، فتحليل المناهج الموظفة عند الاثنين، حتى تصير محكياً وتصبح سلطة مرجعية للأخرى، يسمح بإدراك إحدى الطرق الرئيسية التي تنتظم بها الفوضى.

فالعلم كالخطاب الثقافي، لا يمكن اعتبار أحدها توجهاً نحو صياغة محكي نظري، لحاجتهما إلى الأخذ في الاعتبار المحكيات الصغرى التي تفجر النظام من العماء..)[18].

ويبدو أن تقريب التفكيكية من العماء يعد تقريباً يعتمد على عدم تأكيد حضورها في حد ذاتها، بل من تحددها في إطار العلاقة الجدلية، التي تربطها بالغياب وتحدد ذلك التعالق الجدلي للنظام مع الاعتباطية. فبلاغة التكرار في النظام والتفكيك، لا تفهم إلا في حدود وضعها وتموضعها ضمن كل عبور ثقافي من مرحلة إلى أخرى متقدمة. لذلك كان الحضور والغياب في التفكيكية يقابله النظام والاعتباط في الماء، وهي جدلية تدفع بنقادها إلى الكشف عن توالد الأشكال الثقافية، إذ تأتي التشابهات والمقايسات والمقابسات لتقريب الظواهر من أنساقها العامة.

الجواذب الغريبة والأنساق الدينامية:

(شيء ما حصل لصالحنا، والذي ظل مختفياً بين التمثلات الأكثر شهرة والأكثر انتشاراً في نظرية العماء) للجواذب الغريبة ومجاميع ماندولبروت ونقاط التشعب (ويتعلق الأمر بتغير في الفكرة التي كوناها عما يندرج في تنميط نسق معين. فبسبب التعقيد الأقصى للأنساق

الدينامية وغير الأفقية أساساً، يغدو من المستحيل على منظري العماء تكوين نمط يرتبط بعلاقة مع الظاهرة نقطة فنقطة)[19].

فالأنساق المعقدة لا تعدم ديناميتها في القراءات ذات التنظيم الذاتي، الذي يعتبر ركيزة أساسية لكل مقاربة عمائية بعيداً عن الطابع السلبي الذي يلصق بها في أعمال التراتبيين، الذين يزعجهم جديد العمائية بتجديده وتحديه للثبات والاستقرار والشمولية المزعومة، التي تراهن على الأفقية بأدوات عقلانية ومقتولة، على مشرحة تحاليلها القياسية:

(فإطلاق العمائية على الأنساق المعقدة، لا يغير أبداً من ديناميتها، لكن هذا تغيير بالتأكيد للسياق التأويلي، الذي يربطها بالفكرة التي نكونها تقليدياً عن العماء، كفضاء إبداع أصيل وكدوامة مائجة، يمكن أن ينبثق عنها الجديد. وهذه الطوابع ذاتها التي تحول دون تنميط النسق العمائي نقطة فنقطة، هي نفسها التي تمكن من إيجاد التنظيم الذاتي).

لنتوقف هنيهة، فهل نحن بصدد الحديث عن ظاهرة أو نمط؟ ولنتساءل: فيما إذا كنا نفرق داخل النمط بين المحاكاة والتنظيم الذاتي، فما الذي نحصله؟ لن نحصل التنظيم الذاتي في العالم الطبيعي بل التنظيم الذاتي الاصطناعي أو إعادة وصف يريد الحث على تأمل الحياة الاصطناعية)[20].

وتبرز الفجوة الأنطولوجية هنا كفوهة بركان، لا أحد يتوقع تمرده، ولا أحد يدري نوعية مخزونه الحارق، لذلك كان من السهل التعامل مع النتوءات المنتهية التكون وتجنب الثقوب السوداء في نصوصها، بعيداً عن المخاطرة بأدواتها المعرفية، التي تشبه أدوات مشرح الجثث، أو طب

سريري يعتمد على الأعراض الشائعة والمجربة، تخوفاً من خصوصيات التنظيم الذاتي، إذاً:

(النظام العام أكثر اتساعاً ينبثق حين تتداخل الثقافة الأدبية بالحياة الاصطناعية، مفترضة أن التكنولوجيا والثقافة يرتبطان في حلقة ارتجاعية، تمتلك في حد ذاتها خصوصيات تنظيم ذاتي. فالثقافة تنطلق لإبداع فضاء متخيل، تجهد التكنولوجيا نفسها لاحتلاله، فالتكنولوجيا تسارع إلى ملاحقتها بخلق ظواهر، تضعها الثقافة في سياق وتؤولها بمساعدة تمثلات جديدة. ليصدر شيء عن هذه التداخلات بكل وضوح، مفاده أن العلم والأدب لا يمكنهما أبداً الاشتغال كخطابات متفرقة. وإذا كانا لا يتحدثان بنفس الصوت إلا أنهما يتحدثان عن نفس الأمكنة، التي تكونها دينامية العماء، التي يتولد عنها النظام على المستوى العام، انطلاقاً من الاختلافات على المستوى المحلي..)[21].

فدينامية العماء تسعى إلى استعادة الصوت، الذي يتحدث به العلم والأدب عن نفس الفضاء، دون ابتلاع التكنولوجيا لمتخيلها الإبداعي، وهو ما لم تنتبه إليه الاتجاهات الوضعية، التي جعلت من الأدب تابعاً للسياسة والعلم، لا مكملاً لهما. وهذا ما أفرز ظواهر عمائية يصعب تحديد ثقوبها السوداء، في مجالات تاريخ الأدب ونقده وتنظيره، في الكثير من المؤسسات والأكاديميات، التي جعلت مهمتها تقتصر على تلقين الجاهز والترويج للمتداول... وبذلك يشعر النقد الجامعي بارتياحه، وهو يخطط للمنظورات الشاملة حسب مسودات مضبوطة، تربط بين مخططاتها الكبرى وتطابقاتها مع الأشكال، لاجئاً بذلك إلى كل الحيل الماكرة بالنص والقارئ. ويظهر أن الحدس الغربي خضع لمبدأ ديكارتي كان بمثابة المنارة العقلانية، يستهديها التوجهات، لكنه في مرحلة ما من نقد العقل الغربي، كان بإمكانه خرق قتاده وإضاعته، إذ لم يعد يتطابق

الواقع المختل للعالم المحيط مع هذا المبدأ المعتمد على المعيار والقاعدة والقانون والمتوقع الأفقي، في نبذ واضح للنقيض والمتشظي والنفاية، غضاً للطرف عن انتشارها واتساعها ونشازها.

من ثم، تميزت نظرية العماء كشكل معرفي بامتداداتها نحو دروس مختلفة، مما جعلها تتبوأ بحق مكانة هامة في تداخل الاختصاصات، لا فقط بين العلوم المحضة والإنسانية، بل داخل العلوم الإنسانية. فهذا ميدان تطبيقاتها يدخل في حوارية قصوى مع الطبيعة وجدليتها الاجتماعية، كما يوظف الإعلامياتية للعب الدور الأساسي في تطوير نظرية الأنساق الدينامية.

استراتيجية النقلات المعرفية والأدبية:

ومع أن خطابات التشظي وهندسته تكاد لا تقدم إلا القليل من الاتساق والانسجام فيما بينها، فإن سبب ذلك يعود بالأساس إلى غياب العلاقات وانتقاد المفاهيم الواضحة، بين ممارسة هذا العماء فنياً وتشكيلياً وإبداعياً. كما يعود إلى تعقد جماليات التشظيات وتجريدية برنامجها التأملي الفلسفي.

ويبدو أن الحديث عن جمالية التشظي ونظرية العماء، قد يكونا، من قبيل المزايدة المحضة على الاستراتيجية الظاهرة، التي تتميز بمرونتها وقدرتها على الانتقال من حقل إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، وكذا الانفتاح على تطبيقات وتجريبات نقاد الفلسفة والأدب، فيما يشبه الترويج لظاهرة اعتبرت فيزيائية في أصلها وأريد لها أن تخدم استراتيجيات محكي سردي وشعري وتشكيلي وتنظيري على السواء..

تدشيناً للمفهوم المتحرك، الذي يحتفي به بول هاريس، كتطبيق لاتجاهين مختلفين. من ثم:

(استعمل العماء كمفهوم متحرك قصد اكتشاف العلائق بين المعارف الفلسفية والعلمية والأدبية لأن (نظرية العماء) ليست نظرية في حد ذاتها بل مجموع استراتيجيات للنمذجة والوصف الرياضي، فهي تنزع إلى احتلال الفضاء المتداخل بين حقول المعرفة، مما يمنحها بالتالي مرونة وحركية. فالعماء ينحدر بسهولة من وضعية المفهوم إلى وضعية ولوج فكر مجازي، حتى وأن تطبيقاته تشتغل على مستويات عديدة من الدقة والتجريد.

وهذا المقال يرسم الخطوط العريضة لتطبيقين مختلفين لمفهوم العماء: تطبيق مزايداتي أولاً، يقترح إعادة قراءة ميتافيزيقا الزمن البرجسوني.. وثانياً تأويل لكتابة وليام فولكنر، الذي يرينا كيف أن مفهوم العماء يموضع المعرفة الأدبية على تخوم الفلسفة والعلم..)[22].

فمراوحة بول هاريس، بين تجريب العماء على الزمن الفلسفي البرجسوني، وبحث الزمن السردي الفولكنيري، قد يكون له أكثر من معنى، لكنه سيظل محكوماً بالجواذب القصوى للعمائية، وبنقلات متعددة من الأزمنة والفضاءات، تقصياً لما يطلق عليه الشعرية الحسية، التي ينخرط فيه المتخيل والتجريدي على حد سواء.

ومن يقرأ بول هاريس، من نقاد الأدب لا يسعه إلا أن يتفاءل بهذا الانفتاح غير المشروط على الأدب والفلسفة، ويصاب بالدهشة من هذه المغامرة المؤجلة في الآداب الغيرية، إذ:

(تقوم الجاذبية القصوى لنظرية العماء بالنسبة لمختصي العلوم الإنسانية، على الطريقة التي يبدو بها إسهام مفاهيمها، حتى وهي مثبتة

بشدة في المجال الفيزيائي للعلوم، بقدر إسهامها بنوعية أكثر أدبية في التعقيد)... من ثم، تستدعي بلاغة مختصي العماء الطابع (الشعري) لهذه النظرية باستمرار. لذلك استحوذ الأدباء بسرعة على هذا المعبر لتبرير (تطبيق) العماء في الأدب.

لكن، ألا يمكننا كذلك فهم أن العماء يضعنا كذلك وجهاً لوجه مع الأبعاد الفيزيائية للأدب ببداهة؟ مذكراً إيانا كم نحن منغمسين في عالم حسي لجسدنا في الوقت الذي نقرأ فيه)[23].

جمالية التشظي والتوسطات الإعلاماتية:

ويلج جان كلود شيرولي (J. C. Chirollet) مغامرة أجرأ من سابقه، شاقاً عصا طاعة جمالية التشظي، التي يختار لها الفن التشكيلي موضوعاً. من هنا كان اهتمامه الأساسي منصباً على رسومهم ذات المقاطع المصغرة وغير المقعدة، بحثاً في تفاصيلها عن منابع استلهاماتها وعن الحالة النفسية وعوالم هلوستها، في مواجهة استغلال محفزاتها الذاتية، بحثاً عن الروح الإنسانية فيها وتنقيباً عن عمائها الذاتي والعضوي، بغاية تفسير أعمالهم التي قد لا تكون في حد ذاتها أنساقاً دينامية حقيقية، بل مجرد حالات تفرزها مخيلة الفنان، وهي تمرر فرشاتها على اللوحة، ليتكشف شكل الصدفة عبر قدرة التحكم في اليد الماهرة للفنان التشكيلي.

من ثم، يتساءل شيرولي عن مشروعية تشظي أعمال فنانيه النموذجيين، ومدى المصداقية التي يضفيها عملهم على عمائية الحركة، متسائلاً:

(هل من المشروعية أن نتكلم عن التشظي الفني فيما يخص

الفنانين ماتيو (Mathieu) وطوبي (Tobey)؛ فالمفاهيم الأساسية للتشظي العلمي يظهر تواجدها في: سلم الكميات والمقطعيات، وتراكب الإيقاعات الفضاء - دينامية ولا تقعيد التوجهات، والحركة البراونية والتعقيد المسخي. إلخ.

ورغم القرابة المعترف بها، فإن فضاء التشظي، مطبقاً على عملي الفنانين يعد رمزياً بالأساس، وليس تعبيراً عن نقلة نوعية (لما بعد - التشظي) للمفاهيم العلمية في حقل الإبداع الفني، فالقوة الموظفة في عمل الفنانين تعود إلى الميتافيزيقا وإلى الكوسمولوجية، بل تعود مع طوبي إلى الديانات الشرقية..)[24].

ويخلص الباحث إلى رمزية فضاء التشظي في العمل الفني، ويتوسع في ذلك إلى الموسيقى والأدب، مدققاً ومعتبراً أن تشظيهما ليس مجرد تشديد على مفهومين مجردين، بقدر ما هو وقائع تجريبية، ترتبط أساساً بأنماط التقنيات المستعملة ووظائفها ونماذج تعبيراتها الفنية وتجلياتها عبر محطات يعتبرها ذات دلالة تمثيلية، هي:

- الصور الرقمية.
- الفوتوغرافية.
- الرسم والممارسة الأيقونوغرافيا الخلاسية.
- النحت وأجهزة البث الثلاثية الأبعاد.
- الموسيقى والأدب.

وبذلك يخطو العماء نحو احتضان تقنيات الأشكال والتوسطات التكنولوجية والإعلامياتية لها، مذكراً بارتباطه الأولي بالصور المبثوثة على الكمبيوتر في تجارب ماندلبروت، التي قدمت أروع الصور الرقمية

ببهاء ألوانها وتشظياتها الأصلية، كاشفة عن المكونات الجنينية لعمائها المحدد، وبذلك تتضافر معادلات الرياضي مع جمالية التشكيلي، لتقديم صور رقمية، أمكنها ترسيخ الوجود الحقيقي لعماء يحتفي به مركز أبحاث (IBM) في شكل مجموع، يمثل بنيات هندسية للتشظي وهي تمكن بذلك من فهم جيد للمعنى الخفي للعماء بجاذبه الغريب، ليصبح:

(من المنطقي تقديم فن التشظي على الكمبيوتر، لأن هذا الأخير هو الذي أعطى المثال على المطالبة الفنية للتشظي بشكل تام، فماندلبروت، أب التشظي، الإعلامياتي الملون، ويعود إليه لقب الفنان بنفس لقب الرياضي - الإعلامياتي. فمنذ بداية سنوات 1980 تنتج مختبرات الأبحاث في دينامية التشظي عدداً من الصور المتشظية في العالم كله، عبر المجلات والكتب المختصة وأجهزة البث والبطائق البريدية والمعارض العامة لنشاط التشظي... فالتنوع اللامتناهي لصور التشظي الملونة والمحصلة عبر التخطيط الإعلامياتي، أضفى على إنتاجه غنائية كاملة)[25].

هندسة التشظي والتشابه الذاتي:

وما سرى على الصور الرقمية سيسري على الصور الفوتوغرافية المتشظية، التي سيحتفى بها من خلال نموذج أنتج أعماله بوعي عمائي، ينطبق من عتبات تسميات الأعمال ليتسرب إلى تقنية وفن التفاصيل والأبعاد المعقدة، مقدماً جاذبه العمائي من خلال اللونين الأساسيين (للأبيض والأسود)، على خلاف الصور الرقمية الملونة لماند لبروت - وهكذا:

(يمتلك الوسيط الفوتوغرافي قدرة تشظي ظاهرية، استطاعت

تنميته الفنانة ماري بينديكت هوتم Marie Benedicte Hautem). فتيمة التشظي حاضرة باستمرار في صورها بالأبيض والأسود ببنياتها المادية المأخوذة عن قرب.. والمكبرة بطريقة يظهر فيها الموضوع الإحالي غير معروف بتلقائية، لكنه يتشظى إلى عديد من التفاصيل ذات الأبعاد المعقدة، وغير المعقدة، وتشبه نوعاً من الحاويات ذات جواذب عمائية، وصورها تحمل في الغالب أسماء تذكر بعلم الأشياء المتشظية الرياضية (انطباع شوش التشظي) (1988) (الجاذب الملازم) (1991) (تضاد جينيالوجي لفصل 1 في الوحدة) (1991) أو (تحليق متشظي) (1992) على سبيل المثال...)[26].

ويظهر أن التجليات العمائية ترتبط بالتقنيات المشهدية بالدرجة الأولى، وبشكل أقل بعوالم الكتابة. لذلك سيفرد حيز آخر للرسوم والممارسات الأيقونوغرافية الخلاسية، لما تقدمه من إمكانيات التشظي في أعمال الفنانين المعاصرين، تعبيراً منهم عن معمار نقيض لانتظام ناطحات السحاب، وإنتاج رسوم تستوحي الطبيعة، حيث:

(يعد إبداع الرسم أكثر أنماط التعبير الفني المستلهم لشعرية قصوى، ومعرفة بأسباب تيمة التشظي العلمي. ويشار خاصة هنا إلى فناني الرسم المتشظي (Jean - Paul): (Agosti) و(Robert AZank) و(Edward Berko)، حيث يستلهم الثلاثة إبداعهم المتشظي من دراسة الأشكال الطبيعية غير المعقدة، عبر كل درجات الملاحظة كماندلبروت تماماً...)[27].

ويندرج النحت وأجهزة العرض ذات الأبعاد الثلاثية، في نفس المسار، بتقديمها جميعاً لقاعدة تأمل حول معنى جمالية تشظي الأوضاع، في أعمال لوران بيلون (Laurent Pilon) وإيف اندري لامي

(Eve-Andre larme) وسينال الأدب والموسيقى حظهما من التشظيات المحددة أو المطلقة، كتعبيرين متميزين يتداخلان بباقي وسائل التعبير العلمية والفنية بشتى الوسائل السمعية والبصرية والملحقة.

من ثم، يمنح الأدب بمتخيله الإبداعي إمكانيات جمة للخوض في عمائية ذات مستويات عديدة، أغلبها يحوم حول التشظي، وأقلها يقاربه بتهيب من الدخول المبكر في مغامرة غير محددة للمخاطر، يعبر عنها في شكل (استلهام) و(تشابهات) و(مقايسات) مع جيرار كورديس، وهو يحدد استلهامات دراسته:

(لقد استلهمت في هذه الدراسة المفهومية هندسة التشظي، كتوالد وتشابهات ذاتية، غير أن انتقال هذه المفاهيم غير مخلص للأصل، لكون الأدب لا أرقام له كمواد تاعدية، بل هو كلمات ولغة وثقافة. كما أن هندسة التشظي غير الإقليدية تتجاوز منطق الثنائية، من ثم، يستدعينا استلهام التشظي إلى الالتفات نحو الأدب عبر منطق غير رتيب. إذ إن الهيمنة العلمية هي ما دفع إلى الظل رافضاً له حقل الشاهد. ويبدو أننا نمارس منطقاً مثل السيد جوردان - غير رتيب، دون أن ندري بذلك في أغلب استقراءات حياتنا)[28].

وكبدايات أولية تنصب المجهودات على تقديم تعريفات التشظيات، التي تحولت إلى المجال العام وحققت نجاحها عبر ذلك التعقيد الدقيق لتمثيلاتها وتوالدها بتشابهاتها الذاتية، التي تعرف كسياقات تستخلص منها أجزاء صغيرة لتكبيرها وللخروج بإبداع ما، يشبه الكل ويقربه.

وبذلك يبنى المجهود العمائي على تعالق النظام والفوضى والدقة بالتوقع، لتكشف الهجرات الخاطفة للتشظي عن أعمال مؤجلة، تمارس انبهارها بدرجات متفاوتة على مختلف المستويات الراصدة للنصوص.

إسقاط الدينامي علي الدرامي:

يستعيد العماء كل ما استبعدته التجربة الإبستمولوجية والعقلانية، وما اعتبر مدنساً وخليطاً وشوشاً وتناثلاً، لا يستجيب للأنقية المؤسسة على مبدأ الهوية. من هنا ينظم العماء كل نسق للإسهام في استدعاء النيئ وغير المطبوخ، وبذلك لن نعدم الإغراءات المتوفرة في تمردات الرواية المعاصرة، إذ يقدم سلمان رشدي لناقده العمائي إمكانيات تجريبية وبذلك يوهم المتخيل السردي المعاصر بفوضاه المطلقة، وإن كان لا يمنح التطابق المطلوب لانفلاتاته من التعريفات الضيقة، فهو نص مفتوح باستمرار مع إيكو، كما هو مع رشدي، إذ يعثر اليكسيس تاديي، على مبتغاه في رواية (أطفال منتصف الليل) (1981)، ليؤكد أن:

(الكلمة تحت ثقل التاريخ تقطع التاريخ الفردي وتكسر الرواية... وترى الرواية مأخوذة داخل حركة تراوح بين النظام والفوضى، حيث فوضى الأحداث تروي تنوع الواقع في كل تمظهراته، مما يسمح – انطلاقاً من بارانويا أدبية – بإيجاد خطاب منظم، يقود بالتالي النظام المفروض على الواقع بمختلف قواه، إلى تذويب النظام السردي حيث تشير صعوبات السرد المطبوعة بعدم الاستقرار المتنامي للأجهزة الملفوظة إلى بعد مزدوج)[29].

وإذا كان اليكسيس تاديي، اختار النص المعاصر لمطاوعته وجاهزيته، فقد لجأت ماريا أسد، إلى تجربة مخالفة في المدونة الرومانسية لفيكتور هيجو، كسبق تاريخي وإرهاصات بعماء مقبل، من خلال ممسوخ غلفته العقائدية بكل أنواع المساحيق، حيث:

(يستبق هيجو) عصره (بإسقاطه الدرامية الدينامية المعقدة، وغير الأنقية، قبل أن يعترف بها العلماء كموضوع بحث، وقبل أن يتجرأ

المفكرون والإبستمولوجيون، في أيامنا هذه على النظر في وجه المتعدد الممسوخ، وأن يتعرفوا على ذواتهم في هذه الخطوط العمائية)[30].

ورغم الإحالات المتعددة لماريا أسد، على ميشيل سير، وعلى بعض مبادئ العماء، فقد كانت تحسس بالموضوع أكثر مما تلجه، مادامت تموضع مقاربتها ضمن الثقافة كظاهرة عمائية على غرار كاترين هايليس.

لكن جيرار كورديس، على خلاف ذلك ينطلق من هندسة انشطارية لتقديم نماذج سردية، محللاً وظيفة تشظياتها بدل استلهامات هذا التشظي، اعتماداً على تمردات النصوص المفتوحة على العماء، منتهياً إلى استخلاص نتائج ملاحظاته، حيث:

(يظهر ربط رواية (E. M. Forster) بالتشظي غير متعالق، وبالتأكيد فإن طرق التشظي يكون أكثر احتمالية في علمي دليلو (Delillo) وماك إلروي (MC ELROY) ككاتبين معاصرين... لكن مقصدي غير ذلك، إذ يتعلق الأمر بأن أرصد عند كاتب كلاسيكي ليس فقط إلهاماً متشظياً، بل وظيفة تشظي، يحذرني طموح لتوسيع قدرة هذه الخطورة إلى كل الأدب. وتظل القضية مفتوحة، فهل طابع التشظي الذي نرصده في بعض النصوص يغيب عن أغلب النصوص الأخرى، أو أنه غير ظاهر.؟

إن فوضى فولكنر، هي تلك التي قام بول هاريس، بتشظيتها.. وفيما يخص اختياري فأضعه في إطار التمرد....)[31].

ويلامس جيرار كورديس، تمفصلات البنيات العمائية بحصر ديناميتها في مقارنات الأعمال وخلاصات النقاد وقناعات الروائيين كتكامل معرفي، يسعى باستمرار إلى إبراز نفايات النصوص ومؤجلاتها:

(إن اختبار عمل (A. Raoom) يؤكد أن اشتغال النص لا يتبع

منطقاً استنباطياً، فالعلاقة بين الجزء والكل ليست تراتبية بل تداخلهما متكافئ، وهو ما يفترضه بعد إمبرتو إيكو، في مقاله عن التشظي في مقطع: (Small mits when they, have integrity imly wholes) متجاوزاً تأكيد فلوبير حول وحدة العمل حيث (تخضع أصغر فاصلة للمخطط العام)[32].

ويقف بول هاريس (P. Harris) على التجربة الفولكنيرية، موضعاً إياها على حافتي العلم والفلسفة، مانحاً لنفسه هامش مناورة بحثاً عن تشظيات الكتابة الغاضبة أو كتابة العبرة بالتباساتها وتمنعاتها، حيث يتدخل الحدس لفض الصراع بين الزمنين الميتافيزيقي والمتشظي، في محاولة لتفسير الاستعارات اللغزية المستقرة في نبض السرد الروائي، لتنتصر بصيرة فولكنر على عمائه، ويتفوق العماء في مقاربة بول هاريس، على بصيرته النقدية التجريبية، في وصفه التوضيحي لمقاربته:

(أود الآن استغلال كتابة فولكنر بطريقة تخطيطية لموضعة الأدب على تخومي العمل والفلسفة، حتى وقد يظهر حقيقة أننا نرتئي وضع الأدب والفلسفة والعلم ككابوس، يراوح بين المعرفة الشعرية والتأملية ثم التجريد. وهكذا أضع الأدب علي الحدود بين الفلسفة والعلم، لأن التجربة الأدبية تمنح معرفة حدسية وحسية معاً، وهي داخلية بعمق، تسقط على شاشة تمثيلية ذاتية.

ففي (As J lay Dying) لفولكنر نلاحظ ما يمكن أن نطلق عليه نوعاً من العبرة الأدبية للزمن، فالعبرة تشمل تحويلاً للسرعة اللانهائية لزمن - العماء، إلى صورة. وهي تقوم (بإبطاء) مفهوم الزمن الميتافيزيقي، وتميز توقيعاً مجازياً للعماء انطلاقاً من اللبس المحض للمد الزمني، وباستعمال سلطة التصوير الأدبي للتعقيد للإطار المفاهيمي لزمن التشظي، دون عودة إلى أي تأويل أو إلى ميتا - لغة[33].

فالمقاربة المقطعية والتمثيلية هي التي تطغى على اشتغال الناقد بول هاريس، وتحمله إلى قلب النص بحثاً في مفاهيم (السرعة/ البطء/ اللبس/ التشظي)، ببصيرة تراوح بين تخوم العلم والفلسفة والأدب. وبذلك يمكن القول إن تعدد المدونات التطبيقية واختلاف الأرصدة الثقافية للنقاد، لا يحسم في قيام نظرية عمائية، بقدر ما يعلم على استراتيجية قرائية، قادرة على إجراء حفرياتها في متشظيات الإبداع السردي النموذجي، إذ تظل الانتقائية النصية سيدة المقاربات. فهذا سيدني ليفي، يكاد لا يبتعد عن سابقه في اعتماد دراسة رواية فرانسيس بونج (Francis Ponge) على ضوء تجارب التفكير العلمي، مجرياً عليها كل الكشوفات الإشعاعية الممكنة في العلم:

(لسنا بعيدين هنا عن انحناءة بيانو (Peano) التي تعتبر ماندلبروت، مسودة بسيطة لسيولة مائجة، ولسنا بعيدين كذلك عن (أثر الفراشة)، حيث تتعدد الحركة الصغيرة، عبر شروطها الأولية بطريقة استثنائية طوال مسارها، لتصل إلى خلاصة كبيرة، ولسنا بعيدين عن هذا الأثر، بل نحن في صلبه تماماً.

يقول فرانسيس بونج (آه، رشقة ماء قليلة هنا، ثم انظر هناك هذه العاصفة التي تتكون وتنفجر وتتسارع وتتحلل، هذه المياه التي تتسرب بخفة داخل هذا المنحنى المائي انظر إلى هذه السواقي).

وإذا كان (أثر الفراشة) يصف مستقبل الشروط الأولية التي تقطع الفضاء والزمن بطريقة دالة، فإن بونج يصعد من دفق إلى دفق للنهر ولسيلان الزمن نحو اللانهاية، كما هو أمر أشيل (Achille) بورخيس الصاعد نحو أصل المادة بطريقة استثنائية.. فما وراء الأفق لا يوجد دون شك إلا ما يطلق عليه بونج (المنفلت) و(المتردد) و(المسكوت عنه)، وربما

لا يوجد أي إدراك ممكن هنا، حيث يمتزج الشيء بالنص، لأنهما معاً مادة غير قابلة للتمييز)[34].

وبذلك نقف على آلية لم نعهدها في التحليل الروائي، من (انحناءة بيانو) إلى (أثر الفراشة) فـ (السيولة المائجة) و(الشروط الأولية)، وكلها تضعنا في صلب إحالات مفاهيمية عمائية. لكننا نتساءل إلى أي حد كان الناقد موفقاً في استبعاد بصيرتنا واستحضار عمائه المشروط بآليات الحجب، من حيث تريد التفسير وتستهدفه.

وحين يقترح إيف أبريو، توظيف الطبيعة الهندسية لنظرية العماء، فهو ينطلق من افتراض تقعيدات حول الدينامية الثقافية، في عملين يراوحان بين الفن والعلم، منشغلاً بإشكالية المفاهيم وقابلية تطويعها لمجرى الوصف الطبيعي للمناظر، لكن الجانب الاستعراضي الإجرائي يشغل حيزاً كبيراً في مقاربة الناقد، المستوعب تمام الاستيعاب لأدواته، التي تأخذ حيزاً في عرضه، وهو يعلن:

(أريد في الصفحات التالية وضع المتوازيات بين نموذج علمي ودينامية عمائية، في عملي واصفي الطبيعة المعاصرين: الفرنسي برنارد لاسوس (Bernard Lassus) والإيكوسي أيان هاملتون فينلاي (Ian Hamilton Finlay)، ويقوم عملي على استعمال مظهر نظرية العماء: أي الحركة المصطنعة لقوى الانتشار والتضاد، حتى أوضح في مرحلة أولى اشتغال بعض أوصاف المناظر الطبيعية في عمل برنارد لاسوس، ولكي أقلب مكتسبات هذا العمل نحو إشكالية أكثر أدبية، محيلاً في هذه المرة على إيان هاملتون مينلاي. وسأهتم بإيضاح المفاهيم أكثر من لاعتبارات ذات النمط التاريخي حول التبادل بين الفن والعلم... وهو ما يظهر لي أكثر قابلية لإضفاء البداهة على الدينامية الثقافية... كما سأركز خاصة

على الأعمال التي يبحث فيها لاسوس وفينلاي، عن دينامية علاقتنا مع محيطنا الفينومينولوجي والثقافي معاً، عبر مساقات سيالة في تعالقاتها، أو في علاقات اصطدام بين اصطلاحات مستقلة فيما يبدو، على أن أرصد الطريقة التي يسمح العلم المعاصر بتقعيده لها...)[35].

إن الناقد إيف أبريو، يخطو فوق رمال متحركة، محاولاً تقديم وصفته على نتائجه، متوجهاً في تطبيقه إلى بصيرة انتقائية مسعفة، حيث يوجد لكل ناقد عمائي نصه الإبداعي العمائي، الذي يخدم افتراضاته ويمنحها إرادة البصيرة، التي تسعى إلى توصيفها عبر استدعاء خام الطبيعة خارج ضبط هندستها الانشطارية، التي تصنعها الطبيعة قبل أن تشتغل عليها رؤية الكتاب لإفراز نتوءاتها، وعزلها عن كل يمنح القراءة المكبرة ويبخل بالمصغرة، التي تعد ثقافة عماء قريبة من العلم مغازلة للأدب، حتى وأن الفاصل بين الاثنين هو خرافة كبرى، يسعى إليها الناقد ببصيرته، موظفاً كل محددات العماء الثقافي الذي يغلف الظاهرة قبل اختراقها.

لذلك ستظل كل التحليلات العمائية تحسيساً بحدس معرفي وإشارة إلى خريطة فضاءات، تتوقف أزمنتها بمجرد التعليم عليها، وهي بذلك تزيد من شوش النقد بقدر ما تبشر ببصيرة النصوص المنتقاة. فهل تنعدم هذه الانتقائية في باقي المعالجات النقدية غير العمائية... لأن الرجل ذو العينين المغمضتين ليس أكثر من فضالة ذاته (عند كرنديرا).

ذهب النفايات وخردوات المتاحف:

في الوقت الذي يتلخص فيه العالم من نفاياته، يوجد له علماً يطلق عليه علم النفايات (Rudologie) و(Rupologie) ليظهران تقنيات معالجة النفايات تعتمد على الحرق والتسميد والترميد والرميمية والإطمار

والتحويل، (enfouissement) (Mathanisation) (Incineration) (Pourrissement) وبذلك تندرج معالجة النفايات ضمن ثلاثة أضلع هي:

1 - الفلسفي والإبستمولوجي ويقارب مفهوم اللاشيء.

2 - السوسيو - ثقافي والإنثروبولوجي ويعرض لمفهوم النفايات.

3 - التكنولوجي ويحيل على مختبرات علوم وتقنيات إعادة - الإنتاج.

من ثم، يأتي التزامن الإعراضي لظاهرة النفايات في شكل مختصر لمعادلتي:

- في لا مكان (Niaby) not in backyard (nulle part).

- ليس عندي (Pas chez mpi) not in my backYard) (Nimby).

ليعبر عن تنكر كامل لإشكالية النفايات فيما يفترض أنه يمس أنصار البيئة من الأيكولوجيين مباشرة وبطرق متفاوتة الدرجات والمستويات إلى أن تبلغ الأدب، في شكل حشويات ووظائف لغوية ومستنسخات وقوالب جاهزة، مع روث أموزي في (خطاب المستنسخات) (1982) وفي العمل الجماعي عن (النفاية وسقط المتاع، واللاشيء) (1999) تحت إشراف جان كلود بون (Jean Claude Beanne).

ويبدو أن مقاربة المرتقات النصية تسمح بالكشف عن الطريقة، التي تنجز بها أعمال مختلفة عبر قاعدة تدبير الممكن، بأدوات معرفية وعتاد معلوماتي متناقض، ففي مزابل قراءات الترويجيين يتم البحث عن كثير من الأشياء غير المحددة، لجعلها قابلة للاستعمال بعد أن تفقد خصوصياتها، مما يمكن من استعمال بنياتها العامة كبقايا ممحية وغير شخصية وخردوات ثقافية ونقدية.

فإذا كان قرننا يتميز بثقافة الاستهلاك الواسع والأديولوجيات الوطنية، فهو يتخلص من الناس والآلات والجرائد اليومية والدوريات،

وربما كانت الكتب آخر مقبرة لوأد الأساليب والأفكار أو تحويلها واستعادتها كبقايا، عبر تقنيات التأليف وترتيقات التلقين، حتى وإن كانت إبستمولوجيا النفايات غير عقلانية وهي عمائية بالضرورة.

من ثم، كانت إمكانية فك النفايات وإعادة التفكير فيها، بما أنها ليست مجرد عدم، لأنها تسعى إلى أن تكون علماً جديداً ومادة صناعية، تشتغل على موت الطبيعة والعالم ورهبة الانقراض، فهي بمثابة عمائية (البيك بانك) (Big - Bang) الذي يقدم نفسه كشكل طبيعي ولاحق للمادة، في محاولة لاقتحام العدم باستعادة المهمل واللامفكر فيه والمتجاهل وسقط المتاع و(وسخ الدنيا...) فلا غرابة أن تجد النفايات صورها ووجودها المحسوس في حدود لغة تشبه لعبة الشطرنج.

وقد قاربت السوريالية في ملصقاتها للمقطعيات والأجزاء البلاغية غير المنتظمة هذا النوع من النفايات، وحاولت تنظيم فضلاته في شكل لفات مغرية، استنفدت جهوداً معرفية كبيرة، للتنظير لها وتبرير خروجها عن أفقية المؤسساتية الأدبية والفنية، حتى وإن اعتبرها البعض مجرد تجزية وقت، أو بحثاً عمائياً في الثقوب السوداء للنصوص.

من ثم، تظل تيمة النفايات الأدبية غير محددة، في سقط متاع ثقافتنا الكلاسيكية والمعاصرة كموضوع، حتى وهي تنزع إلى علمنتها وعقلنتها، لأن سلبية تبذيرها الخاص تظل ملاحقة لصورتها وتشتتها وتناثلها وتشظياتها وتوزعاتها، لتنتهي بدون شكل محدد، مما يلقي بها في الشوش والعماء الثقافي والفني، كما يحدده جان بير موري (jean Pierre Maurey).

(كان جان ميرو (Jean miro) يستعمل عناصر معدنية ومن فلين ومحار وريش الطيور في لوحات الثلاثينات، فالعثور على سقط المتاع يمثل دوراً في إبداعه التشكيلي).

فإرادة المبدع تنمحي جزئياً أمام لعبة تجميع صدفوية، فاستعمال النفايات وسقط المتاع تندرج جميعاً في هذا الاتجاه المزدوج: لعلاقة مهتزة بين الشكل والمادة، فالأشياء أكثر أهمية تضع أشكال العالم الجديد في أزمة حتى تتفتح أحياناً على اللاشكل...)[37].

فاللاشكل يقدم بصماته على صورته ومكوناته على بلاغته. وبذلك يقدم المستنسخ نفسه كمستهلك استنفد طاقته التعبيرية، من كثرة تلقينيته وطابعه الترويجي، الذي يجعل من التواصل هدفه، متخلياً عن بحث مستجداته في الأدب والنقد. فعبارة (order/ Ordurier) تكشف عن وجهين لعملة واحدة:

(فالذهب والنفايات وجهان للتناقض في العملة الواحدة وترتبطان بعلاقات جدلية).. حيث تعتبر النفايات مصدر طاقة.

فالنفايات ليست لا شيء، كما أن الصفر نسبي، ويقوم الرهان الكبير بالضبط على إبداع القيمة انطلاقاً من لا شيء تقريباً. فالنفايات لا تعتبر غير دالة، بل بالعكس دالة بعمق وجوهرياً، فأي قيمة وأي رهان يتخفى وراء ظاهرها غير الدال.. يقول (الملك لير) لشكسبير: (هل تفهم أننا في حاجة إلى لا شيء زائد حتى نكون؟) من ثم، فالتبذير ليس نفايات لاعقلانية، بل له وظيفة إيجابية.. فالنفايات تقوم مقام المهرج أو مضحك الملك..)[38].

للأدب نفاياته كما للفلسفة نفاياتها وللعلم نفاياته، لكن البلاغة تستطيع في كل حالة قبح تلميع الوجه وإخفاء القفا، لهذا يظل الظل كابوساً مرعباً تتكفل به الآباب الملحقة، التي تكبر كالأعشاب البرية حول المجرى السائل والمائج، لتقدم صورة جمالية عن قبح متمكن، وفساد للأمكنة والأزمنة، لهذا كانت الغنائية القناع الفني الكفيل بإقبار نفايات الإبداع وشوش النقد.

(فغنى الفلاح يقدر بكثرة نفايات ضيعته... كما أن غنى المجتمعات المعاصرة يقدر بحجم سلة أزبالها وقدرة التخلص منها... فالنفايات لا تحيل فقط على قيمة اقتصادية منعدمة أو سلبية، ولكنها تحيل كذلك على مجموع القيم السوسيو - ثقافية: فاللاشيء هو الكل.

فالتبذير يرتبط... بمصادر بشرية غير مستعملة أو مستعملة بكل سيئ:... فالبول يستعمل لتنظيف الملابس.. وحديثاً وبفضل البيو - تكنولوجيا تستخلص معامل بول - وخاصة بول النساء الحوامل والنساء اللواتي بلغن سن اليأس)[39].

فإذا كانت الثقوب السوداء تعتبر بمثابة سلة أزبال كونية. فإن النفايات من الوجهة النظرية لا توجد بالنسبة للذاكرة الإنسانية والأدبية أو الفلسفية، ولا وجود لشيء قابل للتخلص منه بشكل نهائي.

فالنظام المزبلاتي (L'order ordurier) يمس مراتبية المجتمع ويحدد أفق قذارته وقدراته، من هنا كان صندوق القمامة مصدر عيش الزبالين، عبر نظام جمع النفايات وتركيبها، وهذا ما يوجد علاقة بين النفايات والأعمال الخيرية، فالملابس القديمة يتصدق بها في الأعمال الخيرية والإحسانية قصد تحصيل غفران. وبالإضافة إلى اقتصاد الهبات والصدقات، يزدهر سوق الخردوات وتجميع النفايات، على اعتبار أنها مهنة قديمة، مادامت النفايات دون مالك، لذلك فهي تترك على قارعة الطريق.

وتظل عملية التحويل وحدها الكفيلة بإجهاد بودلير، لنفسه في استخلاص الجمال من قبح العالم وشروره، أليس بودلير قائل (أعطيتني الطين فحولته إلى ذهب؟) أليس فيليب سوبولت قائل (أنا روح لا تنشرح إلا في ضياعها الذي يقربها من ....؟).

فهل من المستغرب إذاً أن تلهم النفايات روائيين وصحافيين، أمثال:

- ميشيل تورني (Michel Tounier) (1975) في (Les Mtores).
- ستيفن ديكسون (Stephen Dixon) (1992) في (Ordures).
- هارولد كروكس (Hrold crocks) (1984) في (La bataille des ordures).

من ثم، يعتبر نيتشه في (إرادة القوة) المنحرفين والصرعى والمجرمين والفوضويين والفنانين نفايات المجتمعات الحاضرة في كل طبقاتها، بدل اعتبارها طبقة مقهورين.

ويعرض آلان نافارو (Alain Navarro) للعوائق العلمية ولإشكالية النفايات، عبر تسقياتها من خلال حضورها الدائم في أغلب المقاربات والمناهج كالتالي:

(توجد بعض العوائق العلمية التي تعطي الأسبقية لإدماجها، حتى لا تقع بسهولة في ممتع النقاش الثقافي المتحرر من التأمل.. فلن نتمكن من إبداع نسق دون نفايات، لكن يمكننا أن نطمع في نظام يفترض عوائق هذه النفايات شريطة اعتبارها على ما هي عليه: مادة قدرية، لا تختلف في شيء وفي تركيبها عما ننتجه في حاجاتنا وما يمنحها لذة، ومن هذا يتوجب رد الاعتبار لها لأنها حاضرة للأسف وغالباً في المكان الذي لا يتوجب أن تكون فيه. إنها نفايات وهي بذلك .....)[40].

ليس التشديد على تيمة النفايات في الثقافة العامة مجرد موضة، لملء فراغات ذاكرتنا بما ساء ولم يطب، لأن الآداب عامة والأدب العربي كذلك. لا تخلو من نفايات بلاغية ونحوية وتركيبية ونقدية وتاريخية وربما

نظرية أيضاً. نريد توجيه الانتباه لها، لأن البحث فيها قد لا يسعه كتاب بكامله، فهي عالقة بكل مجالات التعبير والتخيل والأنواع الأدبية الصغرى والكبرى، ناهيك عن أحكام القيمة التي تعتبر الثمين مجرد سقط متاع، لتجزية الوقت والحفاظ على تقاليد غنائية مفرغة من دلالتها، أو هي سردية لا تبتغي غير متعة عابرة، أو خطاب لا هم له أكثر من وظيفة لغو الكلام... فكم من نفايات أدبية تعشش في الأذهان والصدور، وكم من ذهب ملقى على قارعة الطريق، أليس (تلخيص الإبريز في تلخيص باريز) نوعاً من الغربلة للنفايات الأخلاقية والسلوكية؟ أليست روايات تيمة الأنوثة والذكورة في الرواية العربية بحثاً في النفايات الفاضحة والمفضوحة بتسترها على الفضيحة..؟ أليست دراسات الفحولة في الشعر العربي بحثاً في نفايات تدافع عن .....؟ أليست دراسات المركزية في الأدب نفايات أدبية يبتغي منها تقطير الورد؟

المعرفة المقطعية أو معرفة الاستراحة:

تقوم الحوارية المقطعية ضداً على ترحيب النظام بها، فإذا كان بلانشو يعتبرها (معرفة محولة.. دون علاقة بالحقيقة) حتى وإن كان (الهايكو) يمثل الشكل المثالي والمستقبل الأساسي والإيقاعي للمقطع، إلا أنه يظل (مفسد حفلة) و(نارسيسية) (دون تخيل) و(توالد ذاتي) للإشارة إلى جمالية كرنفالية في بساطة الأشياء، لتخليها عن الكليات.

إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يضحي الكلام الطويل وبلاغة الاطناب والصوت العالي الرخيم بأساسيات القول، ليتقلص إلى مجرد شعرية مضادة، ترتد على صاحبها وهو يسعى إلى استتباب نظامه، عبر تنضيد عقيم للكلمات. من ثم، لم يكن من المستغرب أن يجذب المقطع معرفته

خارج نظام الترتيق، ويحولها إلى فضاءات، وقد يستهدف المقطع حتفه، عبر لا تماميته وثغراته وبياضات نصه وفراغات أسطره، مما قد يجعله لقمة سائغة للقارئ الكسول الذي يكتشف فيها جمالية حقيقية.

ورغم أنه سيوران (Cioran) يدين بصيرة الأصالة والاستمرارية عبر الخلاصات المرضية، إلا أنه يرى في (المقطع نوعاً مخيباً... مع أنه الوحيد في نزاهته) وتعود هذه النزاهة إلى أن الكتابة بالمقطع يمكنها أن تكون طريقة للسكوت عبر الكتابة، وإلا ما كان بلانشو ليطالب بتحريره من الكلمة الطويلة، احتفاءً بجنة أفكار المقطع وتهويماته الطائرة وأجنحته الفراشية وخصوبته الهادئة، والتماعات نفاياته، وجمله المعزولة وإيجازاته الغنية وتأملاته النافذة، وخصوبة توالداته.

أليست الحكم والعبر والألغاز والنكات والتأملات والمفكرات والمذكرات واليوميات والمفارقات والمنظورات والانزياحات والالتماعات أنواعاً، تدل على إنتاجات نصية تتطلب تعريفاتها معرفة خاصة بأشكالها وأنواعها.. حتى وإن كانت الفروق فيما بينها تكاد تكون واهية، من ثم، كانت الاختيارات المقطعية بعمائها القصير النفس وبصيرتها التأملية نوعاً من الرفض للنظام المسترسل والمتسلسل والأفقي، باقتراح معرفة مضادة هي المعرفة المقطعية واللانسقية في ظاهرها.

لذلك يعد تقطع أنفاس المقطعية موقفاً وإشارة حداثية سلبية؟ تنزع إلى الاختزالية تعليماً على قطيعة روحية تسعى إلى إسماع صوتها بنصف كلمة، هروباً من ثوابت النظام واستثقالاته، بحثاً عن المرونة في القول الأدبي. ومن هذا المنظور يعتبر بارت المقطعية أهم وسيلة لاستدعاء ومعايشة (سعادة الصدفة)، لكنها صدفة المرغوب والمفكر فيه، مما تتحول معه الشواهد والاقتباسات والفقرات والمستنسخات والقوالب والأشكال

والمقاطع، إلى سفر حقيقي للرغبات والاكتشافات النصية بسلطاتها المقطعية، التي تسعى بجملها القصيرة إلى قول أشياء كبيرة، كما لو كان اقتصاد الكلام رد فعل حاسم ضد الرطانة والقعقعة والتقعير والاتساع والتبذير والاطناب ولغو الكلام، لأن (ما ينتهي كامل التمام يمنح الإحساس بعجزنا عن تعديله) في رأي فاليري... وهذا ما دفع فرانسوا سوزيني اناستوبولوس (Franois Susini - Anastopoulos) إلى أن يرى في عماء المقطع كل إيجابيات البصيرة:

(فالمقطع هو الكل أو لا شيء، كل ولا شيء كل الأزمنة، فالخصاص أمكن الإطلاق عليه الخفة والمهارة، إنه الإيجاز الحاد. فالمقطع يعد الشكل الوحيد القادر على تدوين الخطير والعصي عن الوصف. فمثال العمل ليس هو الكل ولكنه هذا (الكتاب الخفيف الذي لا يتنفس، وهو يقع في نهاية كل شيء دون أن يتوجه إلى أحد ما... لكنه يسمح للروح أن تسافر في الفضاءات المفتوحة ويلعب في لجج النور، حيث لا يرى شيئاً، ولكنه مخترق بالسعادة والوضوح.

فإحدى مظاهر سعادة المقطع وليس أقلها هي لذة التجميع والإلصاق، فسواء كان مبدع المقطعيات مبدعاً صغيراً أو مرتقاً كبيراً، فهو ينظم ويجمع، واسماً خطاطات متحركة وفسيفساءات، مسوداً مقطعيات إيقاعية... مفككاً ومولداً بنظرة واعتباطية محضة المبدأ الموحد لعمله...)[41].

من ثم، يقدم المقطع نفسه كشكل مكثف لقول أكثر ما يمكن في أقل الكلمات، مع ما في ذلك من مخاطرة بالتجاوز الممكن للإيجاز، مما يعد مغامرة إبهام، على خلاف الأشكال التي يفترض فيها أنها أشكال وضوح، وهي بذلك (جنة حياة) الإبداع في مقابل (جنة أفكار) المقطعيات

بتكسير حكيها، لكونها مجرد حاشية تعليق واختيار غير واضح، يمكن أن يكون علامة على هزيمة الإبداع ورؤية اغترابية مزامنة لفترات معينة، قد تكون فترات أزمة أو علامة على وعي شقي.. يصيب الآداب خلال مراحل محنها الذاتية، التي يرفدها المقطع بازدواجيته:

(فيما يتعلق بمادة المقطع فهي شكل مزدوج الوجه ومزدوج العمق، لا شيء فيه من البساطة على الإطلاق إذ إننا نلاحظ خلال الأعمال والتعليقات رؤية أخرى للمقطع، وهي رؤية إيجابية هذه المرة بل وذات نزعة دفاعية، بمجرد قلب للمنظور كما لو كان الكل مجرد مسألة نظرة... فالإيجاز غير مفهوم، لانسياقنا وراء سحر اللا - تلاحق، فكتابة (السقطات) ليست اعترافاً بالعجز ولكنها قضية (متسكعين سماويين، إذ ينتفخ الفراغ والصمت يتحول إلى صوت راعد، حيث تغير المقطعية موقعها وتغادر الفضاءات المؤسفة للعقر والانحطاط، للحاق بالأراضي الخصبة أقصى الخصوبة، ليعترف كاريس (F. Caris) (لقد قرأت كل شيء، لكنني نسيت وأنا في حاجة إلى ثغرات) وهكذا يذكر فاليري: (ما يبدع هو الافتقاد والثغرات...) من ثم، يأتي المقطع كفضلة وبقايا (موضوع سقطات الرغبة في الكل، وهو ينفلت بذلك في النهاية من العنف واللعنة باسم العقل والجمال..)[42].

ويأتي ذلك النص المقطعي معارضاً للإسراف والتكرار باختيار تشتت الأشياء وتناثلها وتنافلها، وتكاد تكون مجرد استهلالات غير متبوعة بأفعال، لانشغالها بسلطة غير مؤقتة للتوالد الذاتي، الذي لا تشكل قدرة تراكمه عملاً مكتملاً، بقدر ما تعمق من تلغيز الإبداع وتكسير مبحثه وانحرافه عن مسار الوضوح والأفقية.. وهو ما لا يحول دون توشية باقي الأنواع الأدبية الكبرى لأشكالها بالشكل المقطعي، الذي ينزع إلي الانعكاس في الأعمال ككتابة ملحقة وضائعة ومطرودة، لكنها

غير مطرودة من جنة حياة باقي الأنواع الأدبية، مادامت تمثل جنة أفكار بالنسبة لها، بما تمثله من حكم وتأملات وألغاز وعبر ومفارقات ومنظورات والتماعات وانزياحات كأنواع صغرى، انزاحت إلى الدرجة الثانية بالنسبة للدرجة الأولى للأنواع الكبرى (رواية/ قصة/ شعر/ مسرح/ مقال...).

المابعد بنيوية أو التفكيك القادم:

فهل من قبيل الصدفة أن تصدر كتابات عن التشظي ونظرية العماء والنفايات والمقطعيات في فترات متقاربة (1991/1997/1999)، وخلال عقد واحد يحتفي بظاهرة تفكيكية ظلت سلبية في جل مقاربات نقاد المراتبية، الذين مازالوا يعتقدون في صلابة منهجهم الشمولي، الذي لا يأتيه الخلل من شماله ولا من يمينه.

لقد دق فرانسوا سوزيني أن أسطروبولوس، آخر مسمار في نعش السلطة الوهمية للعقلانية المراتبية المقاساتية وهو يعلن:

(إن علينا أن نرى في هذه (الرغبة) الجديدة للمقاطع عرضاً متعدد الأوجه... وهذا الاهتمام بكل ما هو مقطعي تقطيعي، ومتشظي يعود بدون شكل إلي هوس مجتمعنا الذي يواجه التناتل والتشتت، وهو يلتقي مع المناخ الفلسفي لما بعد - البنيوية للأعمال التفكيكية.. وللوجه الخفي للجمالية.. التي ظلت فريسة الصمت.. صمت عن (الأعمال الفاشلة) أو (المشكوك فيه) والصمت عن (أصول الأصل) و(فانتازيا المكونات) و(الصمت الجماعي..) وبذلك يرفع المنع عن (الثغرات) و(الفقد) و(غير المكتمل) وكل ما يطلق عليه إيكو، تيماتيا (العمل المفتوح..) ويأتي على رأس هذا النمط، الالتجاء إلى الشكل المقطعي الذي يندرج ضمن إطار أزمة ثلاثية، ذات تمظهرات قديمة تلتقي بالحداثة: في أزمة العمل،

عبر إلغاء مفاهيم الانتهاء، والتكامل، وأزمة الشمولية، المدركة كاستحالة توصف بالمسخ. فأزمة التعميم هي التي سمحت للمقطع أن يقدم نفسه على هامش الأدب أو في تماس معه)(43).

ويظهر هذا الاحتفاء بالمقطع والمقطعية دعوة ملحة إلى استعادة الوعي النقدي بالظاهرة الأدبية في كليتها، بدل الاقتصار على القراءات الكبرى المحتفية بالأفقية والأدب التلقيني، المبجل للانسجام المستحيل في مادة كل ما فيها يوحي بهجنتها واختراقها اللانهائي بخطابات متداخلة المعارف والمشارب، فلا يمكن تنزيه المقاربات من شوش المقطعية المتمردة، حيث:

(يحيل المقطع على عنف عدم الاندماج والتشتت (والإضاعة). من ثم، يعمل المقطع ككتابة تنطلق من الجزء نحو الكل... إذ تعومل معها عبر تاريخها (كنوع) واستثمرت بغايات عديدة لحد إشباعها... لكن علينا أن لا ننسى أن اشتقاق الكلمة يعاند في التبرؤ من القطيعة والتفرقة حتى لا نقول الجراح أو العملية الجراحية، التي تجعل من مقطع معين ما هو عليه: كائناً ينفلت من كل ما لا يوجد أو لا يصدر أبداً عن العدم... وحتى نهتم بهذا القليل وهذا الإضافي الذي يمثل اللاشيء، كان لابد أن يحدث انقلاب في المقولات الجمالية التي تولد (الظاهرة المقطعية) شيئاً فشيئاً..)(44).

فالوحدة والشمولية والتمامية غير منزهة عن مقصدية مقاربها ولا من أدواته، التي يراد لها الضبط والدقة، في الوقت الذي يشدد فيه الإبداع والفكر والأدب على عمائية ملازمة، لا تعمل بصيرتها النقدية إلا على المزيد من توطرها في مشروع لا تدعي مكوناته أي ركون إلى القبض على زئبقيته، التي يمكن لكل المناهج الإحاطة به لا التسلط عليه، فإذا

كان العلم لا ينفلت من عماء الصدفة المجددة، فكيف بمجال الأدب الذي يشي كل شيء فيه عن عماء ميتافيزيقي بالإضافة إلى العماء الفيزيائي، إنه عماء مضاعف، وهذا ما يدفع إلى إعادة ترتيب الأوراق:

(فما يقود مقطع النظام من الكناية البسيطة إلى مجاز نظرية المعرفة والجمالية.. لا يمنح كشفه المتأني مقطعية غير مفكر فيها في إطار الجمالية الكلاسيكية... من هنا كان من المنطقي... أن يسعى الرومانسيون في الأدب إلى التعامل مع المقطع كما هو... حتى وأن ذلك قد يظهر معارضاً تماماً لروح فترة متعطشة إلى الوحدة والكلية. فالاهتمام المتنامي فيما بعد بغير التام سيستشعره البعض كشفاً ثقافياً يطبع الحداثة... أما البعض الآخر فيرى فيه دخولاً في عصر انتصار مبهم البنية الرثة..)[45].

فمن حسن حظنا أن لا يكون استشعار خطر الوحدة والكلية ظاهرة خاصة بعصرنا، حتى وإن تقفز فوقها لقرون عديدة، ففي استقراء التيارات الأدبية نقف في تمردات إبداعية على بصيرة الجمالية الكلاسيكية، التي اخترقت وقارها الزائف كتابات صوفية رومانسية وسوريالية وحداثية وما بعد حداثية... أوقفت مد الاتجاه الوضعي لتاريخية ظلت سيدة الميدان لعقود عديدة.

فمن السهل الاعتراض على حركة تثورها المقطعية والتشظي، لتكلل أعمالها نظرية العماء فيزيائياً وميتافيزيقياً في حقل أدبي نقي تقي عصي.

الفضيلة الإنثربولوجية للتقطيع:

وبذلك تعد مقاربة (الكتابة المقطعية) غطية ومقارنة فلا هي

تاريخية ولا هي تيماتية، لأنها تندرج ضمن انكسار التسلسل البلاغي التقليدي والتمرد على ترتيبات اللوغوس، رغم ما يظهر على المقطعية من أنها كتابة (ذات أثر) أي أنها ضد - مقطعيتها النموذجية التأملات الأخلاقية والجمالية والميتافيزيقية.

فهل يعني عصر التعدد، عصراً للتشظي والمقطعية والفوضى؟ أم أن استلهام الأشكال الموجزة هو استلهام للمزعج والمخبوء في المقطعي حديثاً وقديماً؟ وهذا ما يجعل من إدانة اللااستمرارية في المقطع نوعاً من التبني الضمني للانسجام والوحدة المنطقية، بعيداً عن المرآوية المحدبة والمتكسرة لهذا المتوزع اللانهائي في النص الأدبي.. وتظل المقطعية مراوحة بين الأنساق والأنظمة والفوضى والتحرر الإرادي كإشكالية كتابية لتكثيف المعنى، عبر نزعة مجازية التسميات في شكل منحى ترميزي، يقدم نفسه كآداب (ملحقة/ عتباتية/ نوافذية) لا تقدم نفسها بوجه مكشوف إلى المتخيل الأدبي إلا لكي تنزع إلى جنة الأفكار، التي تمثل العصب الأساسي في خلفيتها المتطلعة إلى شرعية في الديمومة والطفرة، وهي شرعية لا تتحقق دون شوش وتناتل وتشظي.. مما يجعل مصير المقطعي مرتبطاً بظاهرة التنفير والإغراء والحكمة والتشهير والسلبية والإيجابية والهجانة والنفاية، ملخصاً مصير كل أشكال الكتابة الموجزة للأنواع الصغرى.

لذلك تتلكأ البلاغة القديمة في الاعتراف بالمقطعية وتعالقها بالبياض والإيجاز والنقص والنفاية وسقط المتاع. أليست قصاصات وكالات الأنباء، ومقتطفات الأعمال والحوارات الأدبية تعبيراً عن هذا الشكل الناقص والمعوق؟ أليست زلة الألسنة تعبيراً عن سقطات وفضلات ونفايات كلام؟ خاصة إذا كان: ما تحطمه المقطعية هو (الفضيلة

الأنثروبوجينية للعمل) المؤسس على وظائفه الأربع: (التوثيقية/ التذكارية/ التخليدية/ الحوارية).

فالمقطع يزعج الصورة الموحية بالثقة والمبجلة، والتي يقدمها التقليد في العمل المكثف والثابت، فالمقطع لا يدل بذاته وغير ملفت، إذ لا يمكن استشعاره في الحالات الجيدة إلا كأثر حنيني، وعلامة مهددة وشاهد معزول للعمل المفتقد، أو على العكس من ذلك كدعامة غير أكيدة نحو شمولية مستقبلية نشك في أنها ممنوعة إلى الأبد)[46]. فأية فضيلة أخرى تسجلها المقطعية بفوضاها المكسرة للإيهام والمفسدة لحفل هي صانعته، حين يصر الكل على تقنيع المقدس والتقنع بأوجه البلاغة الكلاسيكية، المتخفية بصناعة تولد إرادة قوتها من تسلطها على الأشكال والأساليب والمناهج، باسم معرفة مستغلقة وترميزية شبه مطلقة.

(ورغم تطور العقليات يظل غير المكتمل ضد الأطروحة الدائمة للعمل، فهو مزعج بثورته وعمائه. من ثم، فالعمل غير التام والمجزأ وغير المؤلف يستدعي التشويش ويكسر اللذة المعتادة... فالعمل المخيب للظن والمشوه، المضاد - للبنية والمضاد - للقسرية، والعمل المتشظي في عصرنا المضاد - للبطل الجمالي والإباحة العقائدية يخالف قواعد التقديم التام، ويمكنه أن يجر إلى نوع من حرمان الفنان... وإذا كانت المقطعية تظهر ثائرة على إرادة الوحدة التي تنظم العمل، ولا تملك (سلطة صارمة) فلأنها كذلك تطعن في العمل وصانعه بحكم أن العمل الفني هو (عمل فن الفعل)[47].

وتبدو المقطعية كما لو كانت تسجيلاً وحفظاً للطابع اللعبي لنوع صغير، يفتقد أثر توجهه واستقامة صورته وبلاغة تكراره، فهي قطيعة معرفية وشيزوفرينية تذكر وتكسر زمني وهواية دون هوية، تشكك في

نفسها بنفسها، لأنها مجرد إرادة للتميز العقيم، وترتيق للتنميق، والتخلي عن تجسيد الفضائل الذاتية، بتشديدها على الاعتباطية والإبهام، مضحية بشكلها وبإثارة قارئها، لافتقادها رزانة التسلسل وحنكة المحكيات الأفقية... وبذلك يفتقد المقطع قراره وسلطته، حتى وهو يعيد إلى شكله اعتبار المفارقة والحياة عبر هوايته وتزييفه وتحريفه والتباسه، الذي ينزع باستمرار إلى اصطناع عنف وحشي وعبقرية جنون تكسر الذاتي وتلمع الحدود، لردم الدونية الملازمة لشكله الاستثنائي السلبي المظهر الإيجابي الظاهرة، مادام العمل في رأي بلانشو (عمل في طريقه إلى الخراب)، حتى وهو في أزهى حلله وأبهج متعه.

جبن المقطعية والجمالية السوداوية:

فهل ينتصر جبن المقطعية على استعلاء المكتمل؟ وهل يفرض الإزعاج سلطته على البنيات التامة للأشكال؟ أليس النقيض مساءلة للمكونات الخطابية والمقدسات المؤسساتية، التي لا تتوقف على حراستها ورعايتها لاستمرار تقاليد الكتابة البصيرة؟ خاصة وأن:

(المقطعية النصية تعد جبناً حقيقياً: إذ في الإمكان إيجاد علائق ممكنة لها: ويكفي تصورها بحرية بولوج مغامرتها، ومن هذا المنظور لا يعد المقطع مجرد دليل على قصور تخيلي للإبداع ولكنه كذلك محاولة مشبوهة لتقنيعها والالتفاف حولها... وإذا كانت المقطعية تشوش بعمق على الرؤية الموحدة للموضوع والعمل، فلأنها تحيل على حركتين متعارضتين للكائن ويمكن أن تستخلص في نزعتين متضادتين.. هما الحركة المركزية وغير الملجمة لتفكير الجنون ولهذيان الدوامات، وفقد الذات، عبر التمزق والتجزؤ والتبخر.. مادام العالم مجرد كم هائل من الأشياء... ولا يمكن الإحاطة إلا بالأجزاء)[48].

يستعصي من هنا تنظير المقطعي وإبراز اختياراته المغرقة في درجات إبهامها وعجزها واستقلاليتها، التي تفتح طرقاً عديدة دون قدرة على اقتحامها في أعمال الصوفيين والسورياليين والرومانسيين، وهم يبحثون عن مخاضهم الأساسي في الانزياحات الانقباضية الجاثمة في الأعماق بأشكالها الزاعقة، التي تخفق باستمرار في كتابتها دون اعتماد على الممارسات المقطعية، لقصيدة النثر الحديثة، التي تحمل في بنيتها بهذا الطابع المقطعي بشكل واسع، أقل مما هو عليه الأمر في الكتابات السردية.

(وبشكل عام، فبقدر ما يكون المقطع جميلاً في حد ذاته، بقدر ما يقل إزعاج طابعه غير التام، وما يعجبنا فيه هو بالضبط طابعه الناعم، فهو دون ماض ولا مستقبل (كما لو كان ساقطاً من الفضاء)، فنحن نحب (الانزياح العالي) و(الحكمة اليتيمة) التي (تصرف النحات والنظرة التي تريد نحتها كذلك) ويمكن للمقطع أن يتحدد كممارسة جمالية سوداوية، فاللذة التي يولدها تأتي من التوزع المكتشف ومن انقشاع المعنى، كرد نصي على الهوية المجزأة، إذ يتحول المقطع إلى طريقة مبهمة للحياة التي تجسد ما تطلق عليه كريستيفا (التجربة السوداوية للمصادر الرمزية للإنسان...) لينكتب المقطع بلاغة سوداوية وجمالية للناقص... فكلما نعيش يتمنا إلا ونحن مبدعون ومبدعون منبوذون. (وبذلك يمكن للمقطع أن يكون هذا الشكل الغرائبي للإلمام الذي يمنع العادة لمستحيل العمل، كضمانة لدوام إمكانيته)[49].

فتميز المقطعية بأمثلاتها وخطاطاتها يصيبها بضعف عضوي، ويظهرها بمظهر القصاصات والملصقات، التي لا تستطيع دفع تهمة التجريب والتمرين والمختبرية، التي تقربها من الأدب الصحافي في أعمال

نزار قباني، والأدب العمائي في أشعار أدونيس، والكتابة السيزوفرينية في إبداع الماغوط... وهو استفزاز يثير من الإعجاب قدر ما يثير من الإدانة والجدالية والمزاجية، التي لا تستطيع تبرير إخفاقها بغير العجز والوهن والطفرة... منذ المحاولة البسيطة الكسولة إلي الاختيار الجمالي المركب، المطبوع بالقلق والشك والعماء، بما يمثله المقطع من معطى قيمي مختلف في إرادة إبداعه وتلقيه معاً، حتى وأن المقطع يخترق بنية السردي:

(ويحكم بعده فليس للمقطع موضوعياً لا الوقت ولا المكان لحكاية قصصه، وفي مخاطرة قد تتجاوزه، فهو ينزلق نحو الطرفة والسيناريو الصغير، مخدوعاً مرة أخرى بتحديده الأكثر هشاشة، والواقع أن المسألة الكمية مهمولة، لأن اصطدام المقطع والرواية يتم بطريقة حاسمة، حسب سيناريوهات مختلفة، فمرة نجد المقطع استهلالاً في الرواية، ومختبر حكايات مستقبلية، ومقطع تجريبي تماماً، ومرة مطبوعاً باستلهام أصوله، رافضاً نهائياً التراضي السردي وإغراء الخرافة... وفي جميع الحالات فاستبعاد الحكي يقوم مقام وجه حشوي، بمجرد ما نتكلم عن الكتابة المقطعية... وفي ملاحقة كاتب المقطعيات بكابوس التزييف والادعاء، يشعر أنه غير جدير بالاعتراف الخاص بالمبدع ونزاهته المشهورة، إذ تظهر له المقاطع فجأة عقيمة وسقيمة، ويحس أنه يطفو على السطح وعدم الدقة، فبالإضافة إلى خفائه المزدوج تدينه خيبته في أنه مجرد (نشاط منخور) جاف وغير إنساني تماماً... إن كتاب المقاطع هم كتاب مصدومون، لأن بصيرتهم نخرت وأُفرغوا من الحدس، وأن نشاطهم يتعارض مع الرؤية الطوباوية للكآبة كممارسة شاملة واستثمار كامل للموضوع المكتوب)[50].

المتابعة الطوباوية وفراغ العماء:

وبذلك تبدو الكتابة المقطعية كنزعة اختزالية وغير تحليلية، مولعة بالتكثيف للحظتها التاريخية المنبهرة بالمختصرات والتقطيرات والتجريدات، المحتفية باللغزي والمجهري وبلعنة الطموح، التي تحكم صاحبها بكتابة حياة كاملة في مقطع واحد أو التعبير عن الرصيد الثقافي بكامله في مجمل واحد، ونزعة جارفة نحو مكثف متفرد يتحدى انتظام الكتابة بقص لباس قصير على مقاس فكرة فضفاضة، تعبيراً عن إرادة قوة معكوسة تتحدى الخطاب المنتظم، بوضع كتابة حقيقية تشبه تقطير ماء الورد وماء أصغر قارورات العطر وأغلاها.

وتستبدل المقطعية بذلك وضعية (الناطق الرسمي) بوضعية (الناطق الخطأ) لما قبل - النص وعتباته وملحقاته، التي تقدم شكلاً طوباوياً للاندماج المثالي في لحظتها التاريخية، لتستهدف كينونة الأدب عبر الاختزال من كم الكتابة لصالح كيفها وبالانحراف، بل اكتمالها لصالح دينامية إبداعها، واعتماد القبح المقطعي من أجل إرادة تلقية الانزياح.. بالتشديد على سلبية الإيجاز لتحصيل نزاهة حداثية.. حيث لا يوجد خراب في الخراب ويتحقق العمل في الأعمال التي يغيب فيها العمل.. أليس العمل الأكثر اكتمالاً هو العمل المقطعي بالضرورة؟ لاختراقه بما يتضمنه ويتجاوزه ويكمله عبر العصور.. فالأهمية كل الأهمية للأعمال المخترقة بطوارئ الهوامش والتعليقات والشروح والإضافات والوقائع والتوثيقات، التي تتجلى كممارسة إشكالية، حيث:

(يمكن اعتبار المقطع كنوع من مجاز نظرية معرفية، في تعالقها بالمعرفة والإلمام بالمعنى و(الحقيقة...) إذ يفترض المقطعي من جهة في الكتاب روحاً جديدة تضع العديد من الحقائق.. كالانفتاح على الوضعيات

غير المسبوقة، والقدرة على السيولة في الأشياء، والخضوع للانبهار بالفجوة وتخوم (المجهول المقبل) والالتزام بوله غير التام، وزرع قوة المفارقة للصدفة ضد القوة الكبرى للتأكيد. وهو ما يعد قدرة على تحويل لصالح جهد فكرة اللاعقلاني – لكنها ليست أبداً غير عقلانية – مدركة كوسيط يعبر عن عمق صادق، وعن الازدهار الجميل للمنطق الصوري، فالحوار الداخلي ومفهوم التحديد وفكرة النظام تكون جميعها موضوع عودة، عبر المعارضة والسخرية أو المقدمة في تعادل مع العقلنة..)[51].

وبذلك يظهر النص المقطعي مسكوناً بما يطلق عليه أدورنو (الاندفاع المضاد للنسق) في تعالقاته مع الأشكال الكبرى والصغرى في هجانته ومنطق تجميعية، يعتبره شليجل (مقالات صغيرة)، تحقق مع موزيل، مجاز نظرية معرفية تواجه فرسان الاطناب والوظيفة اللغوية. وبذلك تتلذذ الكتابة المقطعية بتشويه ضعف بلاغة المبالغين والناظمين والشموليين بانتهاج صمت الكلمة، حيث يكثر لغط وتقعير الخطباء والمستطردين في عودهم على بدئهم.

ألم يكن فاليري رائد عصره وهو يعلن (لا أصنع شيئاً إلا بالقليل... وحين أتناول كميات كثيرة لا أنتج شيئاً..؟) ألم تكن المقطعية إذن مجرد انتفاضة ضد عبودية الأفقية ومنطق التسلسل؟ بل مصارعة من أجل التذكير بالنظام الضمني الكامن في العماء والعضوية الكلية والانتظام الحي:

من هذا المنظور لا يمثل العماء فراغاً بدائياً مظلماً وبلا حدود ولا حالة التباس غير منظم ونوع من الكتابة دون معنى، بل يمثل على خلاف ذلك إشباعاً لا متناه، لأن العماء هو خليط يمكن أن يبزغ منه العالم. فالمعرفة ذاتها تستدعي (معنى العماء)، وحسب شليجل إذا كان عمل

الروح يستهدف الإلمام بالتنوع، فعلينا أن لا نتوفر فقط على نظام باتساع كبير بل على معنى العماء، خارجه، وللوصول إلى أنسنة كذلك لابد من معنى خارج الأنسنة، وهذه المتابعة الطوباوية للنظام العمائي تبرر وتعود في نفس الوقت إلى التوزع المقطعي. فالمقطع ومجموع المقاطع تعود حقاً إلى الحدود الدقيقة للنظام وإلى العماء. ويمكن القول إنه يعبر عن (امتداد تنظيم) العماء، نحو العالم المنظم ومحاولة العماء بالتالي إزعاج العالم المنظم بطريقة متضمنة... وبطريقة مفارقة، تنتج مقاطع نوفاليس، من جهة المشروع الأنسيكلوبيدي، ومن جهة أخرى الحلم بنوع من رحيق المعنى..)[52].



* * *

خصص محمد بنيس فصلاً كاملاً للمسألة الأجناسية ضمن كتابه «مساءلة الحداثة». وتقديمه لهذا الفصل على باقي فصول الكتاب يؤكد انشغاله بهذا الموضوع. بل لقد اعتبر «المسألة الأجناسية ذات سلطة محورية، ضمن استراتيجية تنظير الحداثة الشعرية العربية وفي أفق مساءلتها»[1]. وكغيره ممن اهتموا بهذا الموضوع، يرى أن بداية تناوله، تقتضي مراجعة الإرث الأرسطي وهجرته اللاحقة عند العرب والأوروبيين. لكن بنيس حين توقف عند المحطة العربية القديمة، انتهى إلى خلاصة نختلف فيها معه.

فقد قال: «هناك عنصران بارزان في شعرية أرسطو ساهما، إلى جانب الدراسات القرآنية في كبت الشعرية العربية، وهذان العنصران هما اقتصار كتاب الشعرية لأرسطو على الشعرين الملحمي والدرامي، وربطه بين الشعر والمحاكاة»[2]. ونحن ننظر إلى هذين العنصرين نظرة أكثر إيجابية بل نقول إنه بالرغم من سوء فهم العرب لشعرية أرسطو، فقد مكنتهم هذه الشعرية من توسيع إجراءاتهم النقدية وضوابطهم المنهجية. كيف نتفكر مثلاً للمنجز الفذ لقدامة وابن وهب وحازم والسكاكي وابن البناء والسجلماسي؟ لو كانت الشعرية الأرسطية تحمل بذور الكبت لمجرد اقتصارها على الملحمي والدرامي وعلى المحاكاة، فلماذا لم تكبت الشعرية الأوروبية خاصة بعد الكلاسيكية؟ هل في قول ابن سينا بأنه يريد الابتداع في الشعر المطلق، دليل على اتباعيته؟ ألا تسعى كل الشعريات بما فيها المعاصرة للبحث في هذا المطلق؟

أما كون الدراسات القرآنية كبتت الشعرية العربية، فقول حمال

أوجه. ولماذا لا نعتبر بكل بساطة، دراسات البلاغة القرآنية فرعاً من «علم» الشعرية العربية؟[3].

لقد ألغى بنيس التصنيفية العربية القديمة بانياً موقفه على وقوع الشعرية العربية القديمة تحت «الأسر» الأعمى لأرسطو. فخرج بعد تأويله لنص لابن سينا باستنتاج قال فيه: «ما يحتاج إليه ماجد في زمن غير زمن أرسطو، وبذلك يظل كتاب الشعرية سليماً في أسسه النظرية، وما ينقصه هو التوسع في الطرائق»[4].

هل كان ابن سينا مريداً بالفعل في شعريته؟ إن النصين اللذين أولهما بنيس لا يثبتان ذلك بل نرى فيهما إفصاحاً عن موقف عالم يزاوج بين مراجعة الإرث النظري الإنساني وبين الاحتكام إلى ما تمليه تاريخانية الظاهرة المدروسة. يقول ابن سينا في النصين موضع التأويل:

أ - «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد منه من (كتاب الشعر) للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديد التحصيل والتفصيل».

ب - «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[5].

نرى في النصين أفكاراً مضيئة في شعرية الأنواع العربية القديمة وفي حداثتها:

أ - يميز ابن سينا بين فرعين من فروع الشعرية ويصطلح عليهما بعلمين، الأول هو «علم الشعر المطلق» وهو العلم الذي يمكن أن ندخل ضمنه مبحث الثلاثية اليونانية، والثاني هو ما يرصد الخصوصيات الواقعة في تحولات التلقي لشعوب بذاتها، كالآداب العربية مثلاً. وتعميق الفرعين - العلمين هو الكفيل بإثارة المسالك المشتركة أو المختلفة.

ب - يفصح ابن سينا عن وعي تاريخي محدد. أي أن ما يرومه ليس تاريخ الأدب بالمعنى الحصري، وإنما هو الوضع التزامني الذي يحصر مجال بحثه في لحظة تاريخية محددة، تعطى الأولوية فيها عند ابن سينا، لمساءلة اللحظة الحاضرة: «هذا الزمان».

ج - يرى ابن سينا بالفعل أن «العادة الشعرية التي يجب التفرغ لها ذات طبيعة زمانية قبل كل شيء»[6]. غير أن هذه الزمانية ليست مفصولة عنده عن تاريخانيتها وتلقيها ومكوناتها النوعية والنصية والأسلوبية.

د - لا يدعو ابن سينا في النص الأول إلى التتلمذ على أرسطو. بخلاف ذلك حاول أن يوحي بضرورة إحداث قطيعة بين الشعرية العربية والشعرية اليونانية. ولا أدل على ذلك من دعوته لأن «نجتهد نحن» فنخلق العلم المطلق والعلم المحصور بحسب رؤيتنا وزماننا.

هـ - في النص الثاني يؤكد ابن سينا محدودية الشعرية اليونانية الأرسطية وعدم صلاحيتها - إذا اتخذناها وصفة جاهزة - لواقع الشعر العربي آنذاك. فهي غير قادرة على وصف النص الشعري العربي في وضعه الأنواعي والموضوعاتي والبلاغي، ولعل ابن سينا هو أول من انتبه إلى هذا الجانب من النقص في شعرية أرسطو أي حتى قبل الشعريين الأوروبيين. ومرد ذلك بالتأكيد إلى اقتصار كتاب أرسطو على الملحمي والدرامي. الشعريون الأوروبيون ومن

بينهم الكلاسيكيون غطوا هذا النقص بتأويل نص أرسطو وملء خانة الشعر الغنائي بالأنواع الشعرية التي وجدوها غير منضبطة لقوانين الملحمي والدرامي.

و – ما قاله ابن سينا من أن أرسطو لو تعرف على الشعر العربي، لزاد من قوانينه الشعرية، لا نرى فيه ما يثبت أن ابن سينا كان يعتقد أن ما يحتاجه كتاب أرسطو هو «إضافة» فقط إنما نرى في ذلك – كما ذكرنا – انفلاتاً للنص الشعري العربي من نمذجة أرسطو من جهة، كما أن مراعاة هذا النص، سيؤدي من جهة أخرى ليس فقط لإضافة قوانين جديدة إلى قوانين سابقة ثابتة، بل لمراجعة تلك القوانين السابقة نفسها. لا ننسى أن ابن سينا يتحدث من موقع الفيلسوف المنطقي، حيث أي تعديل في مقدمات أو نتائج النسق الاستدلالي، سيؤدي إلى تغير هذا النسق وبالتالي إلى تغير قوانين الشعرية نفسها.

إن تأويل بنيس للشعرية العربية القديمة، كان محركه الطموح إلى بناء نموذج تصنيفي مخالف لتلك الشعرية وللشعرية العربية الحديثة، بل للشعرية الأرسطية وتأويلاتها الغربية. يقول «لا نصدر في هذا المسعى عن رغبة حمقاء في الانتساب الشقي للتقليد الغربي في تصنيف الأعمال الأدبية، منذ أفلاطون وأرسطو إلى الآن، ولكننا نهدف بالأحرى إلى محاولة قراءة الشعر العربي الحديث، من خلال تصنيفية تتقدم أكثر، وهي التي لن تعثر على رسوخها من غير ممانعة، في الإحاطة الأولية بالخصائص النصية التي سبق للآخرين البحث فيها، منذ العشرينات إلى الآن»[7].

هل نجح بنيس في ترجمة هذا الطموح إلى تصنيفية «تتقدم أكثر بالفعل» خارج «الإحاطة الأولية»؟. لسنا مطمئنين إلى أن هذا الطموح قد

تحقق، على الأقل لما يرضي الصيغة التي تم التعبير بها عنه، وذلك لأسباب ثلاثة:

- **أولها** أن قراءة الشعرية العربية القديمة خضعت لتأويل مختلف في نتائجه.
- **ثانيها** كون بنيس لم يتجاوز في هذه المسألة ما «سبق للآخرين» البحث فيه، فقد اعتمد نتائج جمال الدين بن الشيخ في «الغنائية» أساساً للمراجعة النظرية لحمله على مطابقة «الخصيصة المركبة للنص الشعري».
- **ثالثها**، بقاء بنيس في دائرة الثلاثية اليونانية برغم كل محاولاته في زحزحة هذه الثلاثية.. بل لربما كانت خلاصته من ناحية فرضيتها النظرية أضيق من خلاصة ابن سينا. فإذا كان ابن سينا حكم على الشعرية الأرسطية بالمحدودية ودعا لتصنيفية تراعي المنجز الشعري العربي، فإن بنيس وإن حكم على الثلاثية الغربية ذات الجذور الأرسطية بالمحدودية، فإنه أخذ بها فأدخل الشعر العربي قديمه وحديثه في النوع الغنائي. وهي خلاصة سنناقشها لاحقاً.

إن المبدأ الذي انطلق منه محمد بنيس في هذه الدراسة القيمة عن «المسألة الأجناسية» مبدأ سليم من حيث صفته الأنواعية بصرف النظر عن مستوى إنجاز هذا المبدأ الذي أفضى لنتائج نختلف فيها مع الباحث، وبصرف النظر أيضاً عن مجموعة أخرى من المبادئ التي تولدت من المبدأ الأصلي، والتي نختلف فيها أيضاً مع الباحث على حد ما سنبينه.

لقد تمثل مبدأ بنيس الأنواعي الأساسي في أن النص الشعري العربي نص إبداعي لا يمكن مساءلة حداثته دون رصد هذا الوضع العابر لنصوصه والواسم لها بالخصوصية التاريخية. إنه وضع يتطلب نمذجة جديدة تقطع مع النمذجات غير المنسجمة أو الإسقاطية التي تستورد

نمذجات نابعة من آداب أخرى لتخضع لها الوضع الأنواعي للشعر العربي. هذه النمذجة أو التصنيفية، موضوعها هو «تعيين العلائق والاختلافات في آن»[8] بما في ذلك «الوضعية الإبستمولوجية»[9] لمادة التصنيفية: «لقد انطبعت جملة من الخلط أو الجنوح نحو الجزئي والعابر، إما بغية إعادة تصنيف الشعر العربي الحديث، والقيم أحياناً، أو تحليل قضايا التداخلات النصية التي حكمت الشعر العربي الحديث، منذ الرومانسية العربية، في علاقته بالشعر الأوروبي»[10]. والسؤال الملح ههنا، كيف نحافظ على أهداف هذه الدراسات بوصفها أهدافاً حقيقية، مع تجنب الوقوع في خلطها وجنوحها نحو الجزئي والعابر؟

لقد أعاد بنيس تصنيف أنواعية الشعر العربي في مجموعات ثلاث:

أولها تصنيفية حسب المذاهب الأدبية الأوروبية، من رومانسية وكلاسيكية ورمزية وسريالية... إلخ.

- ثانيتها تصنيفية حسب الثلاثية الأرسطية.

- ثالثها تصنيفية حسب إرث الشعرية العربية القديمة ويختزلها بنيس في الوصف وحده دون غيره من إرث تلك الشعرية.

2.3.2 – الفرضيات والخلاصات

كل هذه التصنيفات – حسب بنيس – غير منسجم وغير مناسب للمنجز الشعري العربي. بيد أن ثانية هذه المجموعات ستمثل عنده القاعدة الصالحة شريطة التخلي عن وصفها الثلاثي إلى وضع أحادي يمثله الغنائي المعزز بإمدادات درامية وملحمية، فهذا الاختيار ضمن المجموعات الثلاث هو «أقلها مخاطرة» (لماذا تجنب المخاطرة!؟) وهو أيضاً «أكثرها تجانساً على مستوى الفرضيات والبرهان»[11].

يمثل وصول بنيس إلى هذه الخلاصات انعطافة منهجية في مسار دراسته «الأجناسية». فما قدمه قبل ذلك راجع فيه المقترحات التصنيفية التي رآها سائدة أو سابقة له، أما ما قدمه بعدها فهو التوسع في «الفرضيات والبرهان» أي تبيان غنائية الشعر العربي. فكيف وصل الباحث لهذه الخلاصات؟ لقد قسم مسار البحث إلى فقرات هي:

- عن أرسطو وتصنيفات الشعر العربي:

أشار في هذه الفقرة لأهمية المسألة الأجناسية وإلى حضور الشعرية الأرسطية ممثلة في ثلاثيتها في الشعرية العربية قديماً وحديثاً. مرجعاً بداية «المسألة الأجناسية» في الشعر العربي الحديث إلى التداخلات الأولى بين النص العربي والغربي في القرن التاسع عشر.

- الشعر العربي والتصنيف الأجناسي:

خصص هذه الفقرة لهجرة الشعرية الأرسطية إلى العرب وإلى العصور الأوروبية المتعاقبة وانتهى في هذه الفقرة إلى وقوع الشعرية العربية القديمة تحت تأثير أرسطو وقضاياه في الملحمي والدرامي. كما انتهى - معتمداً على جيرار جينيت (مدخل لجامع النص) إلى وقوع الشعريات الأوروبية بدورها تحت تأثير أرسطو.

- تصنيف يعتمد الرومانسية:

اقتصر في هذه الفقرة على رأي لسامي البدراوي يصنف فيه شعر البارودي ضمن الرومانسية.

- تصنيف يختار الوجدانية:

اقتصر في هذه الفقرة أيضاً على رأي واحد لعبدالقادر القط يصنف فيه الشعر العربي المعاصر ضمن الوجدانية.

- توجه نحو الغنائية:

تطرق في هذه الفقرة لرأيين الأول لمحمد مندور يدرج فيه شعر شوقي ضمن الشعر والمسرح الغنائيين، والثاني لجابر عصفور يصف فيه - بتركيز - الشعر العربي القديم ويدرجه ضمن الغنائي.

- تعدد الأجناس:

ناقش في هذه النقطة ثلاثة آراء، الأول لمحمد مفتاح يخلص فيه بعد تحليل قصيدة للشاعر الأندلسي ابن عبدون، إلى وجود ثلاث بنيات، هي:

بنية التوتر وبنية الاستسلام وبنية الرجاء والرهبة، وأن هذه البنيات مطابقة لتقسيم الغنائي والملحمي والمأساوي من حيث زمن الأفعال المسندة للضمير الأساسي في كل صنف.

الرأي الثاني لخالدة سعيد عرضت فيه لـ «القصيدة - المسرحية» عند أدونيس وللبعد الملحمي في الحداثة. أما الرأي الثالث فلمحمد لطفي اليوسفي الذي يتناول في أنواعية الشعر الحديث تداخل المسرحي والملحمي والأسطوري والغنائي. وقد عرض بنيس هذه الآراء عرضاً نقدياً دقيقاً.

- اللامفكر فيه:

يعود بنيس في هذه النقطة للشعرية العربية القديمة بوصفها منسية لا مفكر فيها من طرف الشعرية العربية الحديثة في منزعها الأنواعي. غير أن بنيس يختزل اللامفكر فيه من تلك الشعرية، في الأغراض، ثم يختزل الأغراض في الوصف دون أن يبرر لماذا يدع النمذجات القديمة الأخرى لا مفكراً فيها، ودون أن يبرر أيضاً لماذا الوصف دون غيره من النمذجة الأغراضية القديمة.

نلاحظ أن هذه الفقرات تم اختيارها وترتيبها بمقصدية جد مفكر

فيها لأجل توجيه مسار البحث في أنواعية الشعر قصد الوصول إلى إعادة نمذجة تلك الأنواعية في المجموعات التصنيفية المذكورة سالفاً.

وتبدو هذه التوجيهية في هجر نمذجات أخرى، منها نمذجات ذات طابع مذهبي، أي توسيع التصنيفية المذهبية إلى الواقعي، الثوري... ونمذجة الذاتي والموضوعي أو النفسي والخارجي (الديوان، أبولو، مندور...) وهي نمذجة ضمن صلب (الرومانسي الوجداني، الغنائي). ونمذجة مكانية، قطري، مهجري... ونمذجة زمانية: عصري، حديث، جديد... ونمذجة شكلية، حر، مرسل، منثور... وكلها نمذجات تدخل بشكل أو بآخر ضمن «مساءلة الحداثة» وضمن «المسألة الأجناسية».

كما تبدو التوجيهية المقصودة في تطبيق المتن النقدي المدروس كيف يمكن علمياً الاطمئنان إلى تقييم التصنيف الرومانسي أو الوجداني اعتماداً على مناقشة رأي ناقد واحد، وما هو المبرر العلمي لاختيار هذا المتن؟ لماذا سامي البدراوي ومحمد مندور وجابر عصفور ومحمد مفتاح بالذات؟

ولما كان الموضوع هو «مساءلة الحداثة» بما هي حداثة شعرية، ومساءلة «الإشكالية الأجناسية» بما هي إشكالية أجناسية شعرية أيضاً، فإن تساؤلاً آخر يفرض نفسه في هذا المقام: لماذا محمد مفتاح وجمال الدين بن الشيخ وجابر عصفور وأمجد الطرابلسي مادام متنهم المختار لا يتصل بأي صلة بالإشكالية الأجناسية الشعرية الحديثة وإن اتصل بمساءلة التفكير الأجناسي العربي الحديث عامة وخاصة في مراجعته للشعر والشعرية العربيين القديمين؟ ولو كان الأمر يتعلق بأمثلة فلماذا تجاهل باقي النقاد ممن عرضوا للقصصي والملحمي والدرامي...؟

3.3.2 الموجهات المفاهيمية:

نعتقد أن بنيس أقام تطور بحثه الأجناسي على خطوات دقيقة

و«محسوبة» لكي يتسنى له فيما بعد إقامة فرضيته حول الغنائية بالشكل الذي ارتضاه مناسباً وبعيداً عن إزعاج تلك الفرضية. فهل تأتى له ذلك؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال نرى لزاماً علينا منهجياً، أن نتبين إن كان بنيس قد وفر لبحثه باقي الشروط الأنواعية الكفيلة بالضمان النسبي لصياغة نموذج مفترض من جهة، وإعادة تقويم ومراجعة باقي النماذج من جهة أخرى. نرى أن محاولة بنيس الرائدة في بابها افتقرت مع ذلك لشرطين:

- النص الشعري:

يغيب النص الشعري غياباً مطلقاً من أجناسية الباحث، وذلك بخلاف شربل داغر الذي وفر هذا الشرط. ولما كان الباحث بصدد مساءلة أجناسية الشعر العربي الحديث وتقويم نمذجاته، فإن حضور المتن الإبداعي كان كفيلاً بأن يضع الفرضيات في البرهان الاستدلالي القادر على فرز المرجعيات النصية التي انبت عليها النمذجات موضع المراجعة والتقويم. وبدون نص شعري لا يتأتى على سبيل المثال معرفة حدود الأخطاء في تبني الرومانسي والوجداني والغنائي بوصفها نعوتاً أجناسية فارغة المحمول والماصدق، إما لعدم انسجامها أو لحدسيتها وفطريتها أو لإسقاطيتها. وينسحب غياب هذا الشرط على فرضية الغنائي كما حددها الباحث. فبدون استدلال أو مرجعية نصية للغنائي تبقى فرضية هذا الأخير عائمة في برهان نظري مهدد دائماً بأن ينهدم أمام أول معطى نصي.

- مفهوم النوع الأدبي:

لم يحدد الباحث أي مفهوم للنوع - الجنس الأدبي، وحتى لو أردنا أن نقوم بتركيب لهذا المفهوم من خلال مرجعيات الباحث الأجنبية (جينيت، باختين، شيفر) فإنه لن يتأتى لنا ذلك لاختلاف مفاهيم هؤلاء، ولكون ما قد نستنتجه منهم، قد يختلف، عما رامه الباحث.

إن تحديد مفهوم النوع الأدبي شرط لازم لأي نمذجة أنواعية، وبدون ذلك لن نجنب أنفسنا الوقوع في خلط المفاهيم والمساعي التصنيفية المتنافرة وحشر ظواهر غير أنواعية ضمن الأنواعية.

أول سؤال كان يتطلب المناقشة هو عن حدود النوع بالنسبة للشعر نفسه. هل هو نوع؟ ويترتب عن ذلك مسألة الغنائي إن كان نوعاً ضمن نوع الشعر. (نوظف مصطلح نوع بدل مصطلح جنس ونعين بهما المعطى نفسه).

لقد ترتب عن غياب مفهوم واضح للنوع الأدبي والشعري بالتحديد، أي غياب حده النظري، خلل في المعطى المنهجي وفي بعض المفاهيم نجملها في نقط هي:

أ - لم يتم التعاطي مع النوع الأدبي بوصفه دالاً أنواعياً، أي أنه يتقوم داخل نسق أنواعي. بخلاف ذلك تم التعاطي معه بوصفه حالة فردية منعزلة تتقوم بذاتها. ويبرر هذه الملاحظة اختيار بنيس لحالات فردية بدورها (البدراوي، القط، ..) أي بوصف نمذجتهم غير داخلة في نسقية أنواعية. كما يبررها تعاطي الباحث مع الغنائي بوصفه نظاماً مستقلاً لا يقع في مقابل نوع آخر. وحتى حين تناول «الكتابة الجديدة» وأكد انفتاح الغنائي، فإنه أدرج كل ذلك ضمن خانة مغلقة لا تتقوم بالاختلافية.

ب - ولد غياب مفهوم للنوع الأدبي اضطراباً واضحاً في المصطلح الواصف للنوع. فالأغراض الشعرية يطلق عليها نعت «أجناس صغرى» (ص 10، 36) فما الذي سننعت به الأنواع الفرعية للملحمي والدرامي، وللغنائي أيضاً على افتراض أنه نوع؟

أضف إلى ذلك أن بنيس يتحدث مرة عن «الغنائي» ومرة عن

«الغنائية». ويجعل الغنائية مرة «خصيصة بنائية في الشعر العربي» (ص 46) ومرة «جنساً شعرياً» (ص 47) وهذا ما جعل اصطلاحية بنيس يختلط فيها الموضوع بالصفة، وكل ذلك ناتج - كما ذكرنا - عن عدم ضبط حدود النوع الأدبي نظرياً وعدم ضبط الخاصيات المكونة له، ولربما كان لغياب مرجعيات غربية أساسية سبب في ذلك وبخاصة تلك التي أضافت لنمذجة الثلاثية اليونانية وضمنها الغنائي. نقصد ما قدمه إميل ستايجر وكيت همبورغر. غياب هذا النوع من المراجع «وبالتالي القضايا المتعلقة بالتصنيف الأجناسي، لا يساعدنا في التعرف على طريقة الاستدلال التي استند عليها التحليل» (استرجعنا من بنيس هذه الجملة التي وصف بها محاولة محمد مفتاح. ص 24).

- النوع سلطة:

يعطي بنيس للنوع الأدبي تعالياً سلطوياً بجعله خارج إرادة المبدع بل حتى الزمن. يصبح النوع أشبه بقوة غيبية لا تدرك ولا تقهر. ويطالعنا هذا الفهم منذ السطر الأول من «المسألة الأجناسية» حيث بدأت محاولة الباحث في حمل القارئ على القبول بوجود المتعالي السلطوي الممثل خاصة في «بعض العناصر المستحوذة على الشعر العربي بالإجمال، والمشغلة للنص في غفلة عن الذات الكاتبة. ومن بين هذه العناصر الشعري الذي يفعل في النص»[12].

النوع - الجنس هو هنا إذن، الأعلى والسابق والفاعل، والنص هو المفعول، أما الذات الكاتبة فمرآة شفافة عرضة للاختراق، لا فعل لها ولا قدرة على مواجهة هذه القوة الخارقة اللازمنية، أي «هذا الذي يستحوذ على الشاعر العربي قديمه وحديثه من غير إرادة منه ولا استشارة»[13]. يوجد النوع خارج فاعلية الزمن. إنه أبدي وأزلي. بل إنه بمثابة «شيخ»، والكاتب هو «مريده» الذي يأخذ عنه ويخضع لطاعته فهو «عيون يتعلم

الفنان من خلال رؤية العالم»[14] والغريب أن بنيس ينتقد هذه اللازمنية اللاتاريخية في النوع الأدبي حين ينسبها لابن خلدون مؤكداً: «ننفصل أيضاً عن ابن خلدون الذي رأى إلى استمرارية الخصيصة الشعرية العربية في البناء المجرد اللاتاريخي الذي سماه القالب الشعري»[15] فأي فرق بين قول ابن خلدون بأن النوع الشعري قالب سابق مفروض وقول بنيس بتعالي الجنس «مادام الجنس تحديداً قبلياً مفروضاً على الشاعري»[16] الاختلاف بين الباحثين في رأينا اختلاف شكلي في نوعية «القالب» وليس في وجوده. فهما معاً ينطلقان من فرضية أن النوع الأدبي قالب قبلي يخضع النصوص ويصهرها لتأخذ شكله، قالب ابن خلدون يصهر النصوص لتأخذ أبياتها صفة الوحدة الذاتية، وقالب بنيس يصهر النصوص لتكون غنائية. الغنائية إذن قالب تاريخي مادام أخضع القدماء والمحدثين جميعهم. وهذا فهم كلاسيكي للنوع الأدبي فالكلاسيكية وحدها كانت ترى أن النوع الأدبي سلطة معيارية قبلية سابقة للنص، وقد تم تكسير هذا الفهم في نظريات أنواعية حديثة بما فيها ما قدمه شيفر الذي جعله بنيس مرجعية.

ليس النوع سلطة معيارية قبلية ولا تاريخية، وليس النص مجرد مفعول، وليس الكاتب ذاتاً سلبية. إن النوع نسق لا يوجد إلا من خلال النصوص، وهي وحدها التي تخضع له أو تخرقه كما تخلقه أيضاً في جدل التعارض والتنازع بين الأنساق الأدبية والثقافية والتلقيات ورؤى الذوات الكاتبة لها.

- سقف الإبداع:

تتنافى شعرية الأنواع الحديثة مع الحصر الوثوقي الذي يضع خواتم وأسقفاً لمنتهى الإبداع واكتمال الأنواع. إن هذا النوع من الفهم يتعالى بدوره عن فاعلية التاريخ التي تضع الظواهر في موقعها ضمن سيرورة التواصلات الفنية المشبعة باستجابات المتلقين. أضف إلى ذلك أن الحداثة

- في الخطاب النظري لدى أدونيس خاصة - طالما ألحت على حتمية تحول المعطيات الفنية والرؤى الجمالية وتنازعها ما بين ثابت ومتغير. ترتيباً على ذلك، فإن «المسألة الأجناسية» كلما أخذت بمقولة كون النوع يسير نحو اكتمال لا يعقبه انحلال، حكمت على نفسها بالوقوع في جذب التقليدية إن لم نقل نوعاً من التقليدية. فهي من ثمة تقليدية في صلب الحداثة.

لقد كان أرسطو من أوائل من أقاموا أنواعيتهم على فكرة التطور الأنواعي بما في التطور من سيرورة من البسيط إلى المركب، من المرتجل إلى الملحمي والدرامي عبر تكوينات نوعية وسيطة. وفي الملحمي والدرامي يصل الاكتمال البالغ سلطة المعيار. ولعل ابن خلدون كان أعمق وعياً تاريخياً حين رتب على الاكتمال مآل الانحلال. بيد أن سيرورة البسيط نحو المركب في الأدب، مقولة معرضة للدحض لأنها ذات مرجعية مادية (بيولوجية مثلاً) حيث في الموضوع المادي تجد براهينها الملموسة، أما في الأدب فإن البرهنة ترتهن بالإدراك والوعي الفني والنقدي. هل كان الشعر الجاهلي بسيطاً بالفعل مقابل شعر بنيس أو الماغوط أو نازك أو أمجد ناصر أو أدونيس...؟ هل ما وقع في هذا الشعر هو تطور أم نقلات شعرية، كل واحدة مثلت استجابة فنية داخل تلقيها، بسيطة كانت أم مركبة؟

لا يرى بنيس هذا الرأي، إذ الغنائية - وهي عنده جنس شعري - تطورت في الشعر العربي منذ جاهليته لتصل ذروتها واكتمالها في الغنائية المعاصرة. صحيح أن بنيس يؤكد أن هذه الغنائية «متعددة ومتغذية باختلافاتها اللانهائية» (ص 45). غير أن وضعيتها الإبستيمولوجية هذه، هي وضعية اكتمال عند الباحث، لا يتوقع بعدها أن يقع في الغنائية تحول جذري مغاير.

إن الباحث لا يقتصر على تعميم نوعية الاكتمال بل يحدد له النموذج المعياري الذي مثل سقفه النهائي حيث لا يصبح بالإمكان أن يوجد أفضل مما هو كائن، ولا يكون بوسع أسقف أخرى أن تعلو على السقف - النموذج. أما هذا السقف، فتمثله «الكتابة الجديدة» المحصورة بدورها في تجربة أدونيس. يقول بنيس عن هذه الكتابة بأنها «الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر» (ص 46). كما يقول عنها بتأكيد وثوقي «لا شك» فيه «لا شك أن الشعر المعاصر، وطرفه الأقصى الكتابة الجديدة، شعر غنائي» (ص 48). لماذا هذا «الحاجز المعرفي» الذي يضعه الباحث بيننا وبينه، ولماذا لا يريدنا أن نشك في حكمه الإطلاقي هذا؟[17].

إن الإشكال الحقيقي في هذا المقام هو في إن كانت هناك أسقف في الإبداع. وهل هي أسقف يعلو بعضها على بعض. من الأعلى سقفاً مثلاً: امرؤ لقيس، المتنبي، أدونيس، الجواهري، سركون بولص، عبده وازن؟ (أسماء دالة).

هل كل شاعر يختار له مكاناً يرفع فيه سقفه أم يضع سقفه على سقف سابقه، أم يكتفي بإعلاء سقف سابقه؟ أليس القول بالطرف الأقصى للكتابة يتعارض مع تجربة المتعدد واللانهائي والنسبي التاريخي القابل للتلاشي؟ ثم أليس كل ذلك نوعاً آخر من أحكام المفاضلة الشعرية العربية القديمة؟

إنها أسئلة تنبع في رأينا من اختلاف مقولتين، مقولة التنوع داخل الوحدة، وهي المقولة التي تفسر بها أجناسية بنيس في هذا المقام. إذ الغنائي هو الوحدة أما باقي الغنائيات أو «اللوينات» الغنائية حسب تعبيره، فهي التنوع. بيد أنه تنوع توحد في الكتاب الجديدة.

أما المقولة الثانية فهي القول بالوحدة في التنوع. في هذه المقولة

ينتفي الأخذ بالأحاديات أو الواحديات وحتى بالأفضليات، مادامت الوحدة نسقاً لا يقوم إلا حيث يقع الاختلاف، ولا يفرض على التجارب قوالب الصهر والدمج. أي أننا أمام ما يشبه نظاماً سياسياً، ليست فيه الشرعية مبنية على وجود طرف أقوى أو أغلبية، بل على عدة أطراف متساوية الحقوق والواجبات.

4.3.2 – فرضية الغنائي

كيف رتب بنيس إذن على هذه المقولات والمفاهيم فرضيته في «الجنس» الغنائي؟ لقد قسم مسار بحثه لهذه الفرضية على فقرات هي:

– فرضية الغنائي:

أعاد في هذه الفقرة تصنيف التصنيفات جاعلاً إياها في مجموعات ثلاث ذكرناها سالفاً. وقد قسم المجموعة الثانية أي «الثلاثية» إلى ثلاثة تصنيفات فرعية وصف الأولين منها أي ما قام على ثلاثية وما قام على ثنائية، بأنهما «لا يؤسسان خطابهما على أسس نظرية واضحة، ولا على فرضيات صريحة» (ص 33). أما «أقلها مخاطرة وأكثرها تجانساً» أي البديل المقترح، فهو تصنيف الشعر العربي ضمن الغنائي.

– الرومانسية والغنائية:

ينبه الباحث في البداية إلى ضرورة الانفتاح على «الشعريات الباذخة في الحضارات القديمة» كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، في محاولة تصنيف «العلاقة الأحادية» بالشعر الغربي الأوروبي. ثم ينتقل بعد ذلك للاستدلال – استعانة بجينيت – على أن الرومانسية بنت مشروعها الشعري على فرضية الغنائي وليس الملحمي أو الدرامي أي أنها أحدثت انقلاباً في ترتيب الثلاثية الأجناسية «الكبرى». وترتيبا على هذا الانقلاب لا يرى بنيس داعياً للتأسف على غياب الملحمي والدرامي من الشعرية العربية مادامت الشعرية الغربية نفسها تجاوزت هذين الجنسين.

- النظرية الأجناسية والتلقي:

لا يتطرق الباحث لهذا النوع الشائك وإن اختار العنوان أعلاه. ما تحدث عنه هو نوع من المثاقفة بين الآداب الإنسانية وقبولها هجرة أنواعها على مستوى الاصطلاح والتسمية من بعضها لبعض، وخاصة ما تعلق من ذلك «بنقل أسماء الأجناس من التقليد الأوروبي إلى ثقافة غير أوروبية» (ص 39) من بينها العربية في حالتنا هذه، ويريد بنيس من ذلك زحزحة المركزية الأوروبية، لأجل التمكن من تبين الاختلاف الشعري العربي وتصنيفه حسب منطقه «في واقعيته الذريعية ومساره التاريخي» (ص 41).

- وضعية الغنائية:

حاول بنيس في هذه الفقرة أن يتخلص من حرج الوقوع في دائرة الشعرية الغربية متمثلة في منجز ثلاثيتها خاصة. وكان قد أخذ على الشعرية العربية القديمة والحديثة معاً وقوعهما في أسر الشعرية الغربية وضيق نظرتهما - بالتالي - لاختلافية الشعر العربي. وليزيل هذا الحرج يرفع الباحث حجتين: الأولى هي أن للغنائي وضعية استثنائية. يقول: «للغنائية وضعية استثنائية عند مقارنتها بالحصانة النظرية لكل من الشعرين الملحمي والدرامي، اللذين يحدد بهما الغرب أصوله الشعرية منذ اليونان، في النص والنظرية على السواء. وهذان الشعران، تبعاً لذلك، هما المصدران الأساسيان لكل تصنيف وتعيين يمس الأجناس الكبرى التي تندرج ضمنها النصوص الأدبية القديمة، في أوروبا، أو تفرعاتها وانقلاباتها الحديثة، من الرواية إلى الكتابة. وليس ذلك حال الغنائية، إنها مصطلح أوروبي، تأكيداً، ولكنها في الوقت ذاته، تعيين لما لا ينضبط في إحدى الخانتين المهيمنتين، الشعر الملحمي والشعر الدرامي. إن الغنائية تعيين بالسلب لكل نص استعصى على الانضباط في الجنسين الشعريين الأوربيين بامتياز، بل إن سيادته، وليس مجرد الإشارة إليه، في

الخطاب النقدي والتصنيف الأجناسي، متصلة بانتشار نص شعري كانت له صفة الهامشي... ثم شيئاً فشيئاً، تبوأ المكانة الجليلة مع الرومانسية بامتياز»[18].

أما الحجة الثانية فهي أن نسب الغنائي ليس محصوراً في الشجرة الأوروبية، بل تمتد شجرته في آداب شعوب أخرى مما لا يعطي لتسميته نفس السلطة التي لتسميتي الملحمي والدرامي على أنواع أخرى: «هذه إذن، تسمية غربية لما اشتبه فيه أوروبياً منذ القديم، ثم عثر على شجرة نسبة خارج أوروبا، حتى ترسخ فيها وبلغ مرتبة التملك»[19].

إن مقولة الغنائي، مقولة غربية، وأي تبن لها فيه خضوع لسلطة الثلاثية المنسوبة لأرسطو. فإما أن نقتنع بهذه المرجعية أو لنبحث لنا عن مقولات أخرى أما «كونيتها» فلا تتعلق سوى بالظاهرة أو الموضوع الذي نجد له حيزاً داخلها. أما المقولة في ذاتها فهي وليدة ثقافة بعينها هي الثقافة الغربية. ما قام به الباحث هنا هو توسيع موضوع المقولة وليس استبدالها.

– غنائية الشعر العربي الحديث:

ترتيباً على ما ورد في الفقرة السابقة يخلص بنيس إلى فرضيته التي هي أن الشعر العربي قديمه وحديثه شعر غنائي لا ملحمي ولا درامي. يقول: إن ا لقول بغنائية الشعر العربي الحديث، ثم الشعر العربي برمته، يصدر هنا عن فرضية هي أن الغنائية ليست غرضاً شعرياً، ولكنها خصيصة بنائية للنص الشعري، لها تاريخها المؤرخ في الممارسة النصية ذاتها عبر التعدد اللانهائي لإيقاع الذوات الكاتبة... والإبدالات البنائية في الشعر العربي الحديث لم تكن خروجاً عن غنائية إلى ملحمية أو مسرحية بقدر ما كانت إبدالاً من غنائية إلى غنائية أخرى، منفتحة على عناصر لا تنتمي إلى الغنائية القديمة أو الرومانسية»[20].

هل هي بالفعل إبدالات من غنائية لأخرى أم إبدالات داخل الغنائية نفسها، وهل بالفعل لم تنفتح غنائية الشعر العربي الحديث، وليس المعاصر - على الغنائية القديمة أو الرومانسية؟

لا نريد أن نناقش مدى جدة القول بغنائية الشعر العربي قديماً وحديثاً، لأن بنيس لا يمكن ألا يكون على علم باقتراحات عربية أخرى كلها تأكيد على غنائية هذا الشعر. فهو لم يكن يهدف لتكرار قول مستنفذ، ما تغياه هو إعطاء الغنائي محتوى مفاهيمياً يمكنه من استيعاب اختلافية وتعددية النص الشعري العربي مع التقاط الخيوط الناسجة لمشترك المنجز الشعري الحديث والمنجز الشعري القديم. فكيف تحدد الغنائي عنده إذن؟

إن الغنائي عند بنيس جنس كوني يوجد في آداب الأمم غير الأوروبية أيضاً بما فيها آداب الحضارات العريقة المعروفة والحضارات المهملة. فحسب إيتيامبل الذي يستشهد به الباحث، للغنائي والغنائية جذور كونية: «رغم أن كلمتي الغنائية والغنائي، تعودان لمفهوم موروث عن اليونانية، فإنهما تحددان جنساً يكتشفه المقارنون في جميع البلدان»[21].

ولكون الغنائي بهذه الصفة، فهو أوسع من مجرد غرض شعري أو حصر وجداني. إنه تمثل «للاوعي الشعري الذي يستحوذ على النص الشعري العربي في غفلة عن الشاعر» (ص 50)، أما اللغة الواصفة التي تتبنى خطاب الغنائي فتتخلى «عن الخلط بين الأجناسية والخصائص الموضوعاتية» (ص 44). أي أن خطاب الغنائية يحدث انقلاباً أجناسياً «من الأغراض والمضامين إلى البناء النصي» لتصبح له المعقولية النقدية للكشف عن ملابسات «العلاقة السرية بين الشعر العربي القديم والحديث» (ص 44). ولم تكن هذه العلاقة السرية سوى سلسلة الإبدالات الغنائية

المنتهية في أقصاها في الكتابة الجديدة الأدونيسية والتي هي إبدال غنائي خاص. بقدر ما هو غنائي، يعرض الغنائية «للتصدع والتفتت» (ص 46).

إن هذه الغنائية العربية الحديثة من حيث بناؤها النصي تتحقق عبر التداخل النصي. أي عبر «التجاوب بين الغنائيات في النص الشعري الحديث» وهو التجاوب الذي لا يقطع صلته بـ «دوام تذكر الماضي» أما الفروق بين الإبدالات الغنائية: التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر فيحددها بنيس «في درجة تذكر الماضي في الوقت نفسه الذي يكون التداخل النصي منفعلاً بدرجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها»[22].

أما محصول هذا الغنائي في الشعر العربي قديمه وحديثه فهو التصدع والتفتت «حيث يكون التصدع والتفتت هو المستبد بمفهوم الغنائية العربية، قديماً وحديثاً» (ص 50). ما يختلف في إبدالات الشعر العربي هو «شقوق الغنائية» التي تتوسع ترتيباً على:

- درجة تذكر الماضي.
- درجة التداخل النصي.
- درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها.

في الشعر العربي المعاصر لا الحديث، وفي الكتابة الجديدة بالتحديد، تعمقت تلك الشقوق واتسعت المسافات بينها. لقد أوقفت هذه الغنائية «درجة تذكر الماضي»، ورفعت درجتي التداخل النصي وانخراط الذات الكاتبة في كتابتها، إنها من ثمت «غنائية التصدعات البكرى» (ص 48).

يمثل الغنائي في الجهاز المفاهيمي لبنيس مقاماً أعلى، يبدو معه،

أنه لم يكن من السهل على الخطاب العربي الواصف أن يصل إليه. وما يفصح عن ذلك قوله: «نعثر على دراسات تتجه رأساً نحو الغنائية لتقرأ من خلالها الشعر العربي» (ص 19) وقوله: «يرفع مندور التحليل إلى مستوى أعلى، هو قراءة الشعر العربي في ضوء الغنائية» (ص 20). أو قوله عن خالدة سعيد التي لم تبلغ مقام الغنائي اصطلاحياً «لا تسمي الجنس الغنائي» و«تتجنب التصريح بغنائية القصيدة المعاصرة» (ص 28).

المقام الغنائي المقصود هو بالتحديد المعين في مفهوم بنيس له. وليس الغنائي المختلط عند الدارسين العرب بمفهومي الرومانسي والوجداني، كما عند أحمد زكي أبي شادي.

إن مفهوم بنيس للغنائي مفهوم يتوسل التحديد الكمي. أي أن ما يميز الغنائي عنده هو عدد الدرجات التي تنقص أو تزداد. إنها إذن إبدالات غنائية كمية وليست إبدالات غنائية نوعية. وعلى افتراض أن الغنائية العربية المعاصرة هي الأرفع درجات، فإن مستندات هذه الدرجات لم يبرهن عليها عند بنيس، فهي من ثمة - درجات قابلة للتصرع والتفتت. لنراجع هذه الدرجات:

أ - درجة تذكر الماضي:

يذهب بنيس إلى كون الغنائيات العربية أحدثت قطائع بينها، فيقدم أمثلة بغنائية مسرح شوقي وغنائية قصيدة النثر الجبرانية وغنائية الكتابة الجديدة. كل من هذه الغنائيات على حدة، أحدث مغايرة مع ما سبقه من غنائيات أنماط القصيدة العربية القديمة. ومما يؤكد هذا الفهم قول أثبتناه له في الصفحات السابقة: «الإبدالات البنائية في الشعر العربي الحديث لم تكن خروجاً من غنائية إلى ملحمية أو مسرحية، بقدر ما كانت إبدالاً من

غنائية إلى غنائية أخرى، منفتحة على عناصر لا تنتمي إلى الغنائية القديمة أو الرومانسية»[23].

فإذا كان تذكر الماضي هو تذكر النص لماضيه وماضي النصوص الأخرى، فإن هذه فرضية لا تصعب البرهنة عليها. لأن بنيس لم يستدل أولاً على ذلك، ولأن النظرية الأدبية الحديثة بما فيها «أنواعية الأدب» أكدت أن النص - وحتى التجربة - ليس بناء، مغلقاً، أضف إلى ذلك ما في غنائية الكتابة الجديدة من درجات لتذكر الماضي (القناع، الرموز، الأسطورة، الصوفية... إلخ). ثم هل تذكر الماضي يقارب نوعياً أم كمياً؟ من أكثر درجات في تذكر الماضي، شوقي أم أدونيس مثلاً؟.

ب - درجة تداخل النصوص:

يواجهنا في هذا المستوى نفس الغموض. تداخل على أي مستوى؟ أسلوبي أم نصي أم موضوعاتي أم أنواعي أم دلالي أم تداولي...؟ هل التداخل النصي يقاس بالدرجة أم بالكيف؟ مرة أخرى، من أكثر تداخلاً نصياً، نص أبي تمام أم نص بنيس؟

ج - درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها:

إنها درجة كسابقتيها، لا نستطيع فيها أن نحكم بالأفضلية والتفوق للنص المعاصر إلا إذا أخرجنا النص القديم من تاريخانيته. هذا إن كانت الذوات القديمة ضعيفة الانخراط بالفعل في كتابتها أو مطمئنة ذلك الانخراط، غير قلقة وغير مخضعة ذاتها ونصوصها للتلاشي واللانهائية. بعد هذا، هل هذه المستويات وهذه الدرجات حكر على المنجز النصي الشعري دون النثري؟

في كل هذه الدرجات توجد مرجعية تحضر أو لا تحضر، بقدر ما. فالماضي والنص المتداخل والذات الكاتبة كلها مرجعي، إن هذه المرجعيات الجزئية تنحل في مفهوم أساسي، هو مفهوم الشعر عند بنيس. ففي هذا

المفهوم لا يتأسس الشعر إلا بوجوده من خلال مرجعية الذات. بمعنى أن النص الشعري عنده يفهم ليس في علاقته بذاته ولا بمتلقيه بل بمُنْشئه بالتحديد. وكلما توثق حضور الذات الكاتبة في نصها، أبان النص عن حداثته المعاصرة، وعن «قوة» شعريته بالتالي. وقد ترجم الباحث لهذا الفهم في عدة مواضع من فصله في «المسألة الأجناسية» وفي كتابه بعامة، من ذلك قوله إن الشعر العربي المعاصر شعر غنائي «انخرطت فيه الذوات الكاتبة» (ص 48). أو قوله بدرجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها (الصنعة نفسها) أو قوله: «إن تعدد ولانهائية الغنائية هما المفضيان إلى غنائية مبللة بماء شهوة الذات الكاتبة» (ص 49). ومن ذلك ملاحظته الختامية في عرضه للغنائي «إدخال مفهوم الاختلاف كأساس لقراءة الغنائية العربية وغير العربية، بالإنصات إلى أثر التاريخ والذات الكاتبة في فعل الممارسة النصية الشعرية» (ص 50).

إنه الفهم نفسه الذي استبد بجل الدراسات «الغنائية»؛ نقصد الربط بين الأنا بوصفه معبراً عن «شخصية مرجعية» وبين النص الذي يخلقه. وهذا الربط هو القاعدة الكلاسيكية لتمييز الغنائي من الملحمي والدرامي. والتي وجدت لها تأويلات وتأصيلات لاحقة في الرومانسية وفي الشعريات المعاصرة[24]. وأصل هذه القاعدة في نص معروف لأرسطو ميز فيه بين «أساليب المحاكاة». فخص الصنف الثاني من الأساليب الثلاثة بأن «يحكي المرء عن نفسه»[25]. وفي هذا الصنف بالذات سيجد النقاد والمؤرخون بعد أرسطو حيزاً مناسباً لكل نص شعري لا يحاكي عن طريق القصص بلسان شخص آخر، ولا يحاكي شخصيات تنجز فعلاً حوارياً، إنه النص الذي سيسمى بالغنائي.

إن ما نراه في هذا السياق، هو أن نكف عن هذا الخلط بين الذات الكاتبة المرجعية وبين النص الشعري. لقد أمدتنا السرديات المعاصرة باقتراحات للفصل بين الكاتب وبين نصه السردي، وسيكون مفيداً أن

تخفف من تضخيم العلاقات والمرجعيات النفسية في الشعر قياساً على النصوص السردية، فنعتبر الأنا في الشعر وبالتالي «الذات الكاتبة» صوتاً حوارياً يتقوم بوصفه وظيفة نصية أو بناء نصياً أو موضوعاً نصياً وليس مرجعاً معيارياً يعطي للنص شرعية الشعرية.

في الكتابات الجديدة ومنها ما يندرج تحت اسم «قصيدة النثر» بصفة خاصة، توقف الذات انخراطها في كتابتها. وفي مقابل ذلك تنيب عن حضورها حضور الأشياء المبعثرة الصادمة. في هذه الكتابات - التسعينية بالتحديد - تفقد «غنائية» بنيس إطلاقها، فليست هذه الكتابات معنية بـ «التصدعات الكبرى» إنها منشغلة بخلاف ذلك بالتصدعات الصغرى بانصرافها للهامشي والعابر واليومي والبسيط. أي للأشياء الجزئية. وقد أكد على هذه الصفة العديد من شعراء هذه التجارب المنخرطة في الحداثات الجديدة التي تولدت بعد الحداثة الأولى (نرتب الحداثتين ترتيباً نسبياً في مقابل بعضهما) أما الحداثة الأولى فهي التي ظهرت في سياقها مجلة «شعر» اللبنانية ولهذا فغنائية التصدعات الكبرى هي غنائية جبرا والماغوط والسياب ودرويش وحاوي... وليست غنائية الحداثات الجديدة أو ليست غنائية جلها على الأقل. هذا إذا احتفظنا بمصطلح «غنائية». لكن هل نحن قادرون على التملص من سلطة مدونة الخطاب التذويتي في الشعر؟ هل نستطيع تجنب سلطة علامات نقدية دالة في هذا الخطاب مثل: بوح، حميمية، مكاشفة... لعلنا لم نصل بعد لهذه المرحلة. وأمام شعريتنا الحديثة عمل طويل لكي تخفف - إن لم توقف - على مستوى خطابها، عن انغماس الأنا المرجعي[26] في نصه الشعري.

لقد أثبتنا سابقاً مجموعة من الملاحظات رتبناها على ما رأيناه من غياب مفهوم واضح للنوع الأدبي الشعري عند بنيس، وهو ما أتاح لنا أن نبدي وجهة نظر اختلافية مع ما ساقه الباحث في أجناسيته وقد أخرنا

ملاحظة أخرى إجرائياً لهذا الموضع من البحث. نريد بها أن منهجية الأنواعية الأدبية منهجية نسقية، لا تعزل الأنواع عن بعضها بل تدخلها ضمن شبكة أو نسق أنواعي. ويمكن لهذه النسقية أن تأخذ صيغتين زمنيتين، صيغة زمنية عامة (باختين: الرواية/ الملحمة/ الشعر) وصيغة زمنية خاصة (تودوروف: طبقة من النصوص). ونحن نميل إلى الزمنية الخاصة ونرى محاولة شربل داغر تسير في هذا المنحى. ذلك أن ملاحظة الأنواع عبر تاريخها يعز على الباحث ويتجاوز إمكانياته الموضوعية والذاتية بسبب عوامل الهدم والتحول التي تطرأ على تلك الأنواع. كما نفضل أن يكون متن الزمنية الخاصة محصوراً مكانياً أو ثقافياً حتى نتجنب الدخول إلى الأنواع المقارنة التي لا يمكن لها أن تنجح دون أنواعية مرتبطة بكل ثقافة.

تأسيساً على فهمنا هذا لا نرى أجنسية بنيس أجناسية نسقية. فقد حصرت نفسها في الغنائي وإن اعتمدت في مرحلة أولى على زمنية عامة غير محصورة ثقافياً. فالجنس الغنائي عند الباحث يتقوم بوصفه ظاهرة فردية معزولة عن غيرها من الأنواع. إنه غنائي بالنسبة لماذا، ما هي باقي الأنواع التي يتقوم بالاختلاف معها. أليست البنية نظاماً اختلافياً والباحث بصدد بنيات الشعر؟

لقد رأى الباحث للغنائي بوصفه جنساً كونياً. وهذه فرضية لا نرى من السهل الركون إليها. إذ القول بجنس كوني يتعارض مع احتمال الإبدالات الثقافية والإبستمولوجية للثقافات، والحاجات الجمالية التاريخية التي تنشأ في غمرة تنازع وتجاذب، التلقيات الخاصة بكل وضعية زمنية محددة.

من منهما «جنس»؟ الشعر أم الغنائي؟ والغنائي جنس بالنسبة لماذا؟ هل هذا الغنائي بوصفه جنساً (إحالة إلى التراتبية المنطقية) له أنواع؟ وما هي الأنواع الغنائية الشعرية العربية الحديثة أو حتى القديمة؟

هذه أسئلة نابعة من مواجهتنا لـ «مسألة أجناسية» يفترض أن تتقاطع فيها الأنواع - الأجناس، ليس في إطلاقها، وإنما في نمذجتها المجابهة لوضعيات نصية مازالت ملتبسة في شعريتنا الحديثة. بيد أن وضعيتها هذه هي التي قادتها إلى الاطمئنان إلى فرضيتين متعالقتين: فرضية أن الغنائي جنس شعري، وفرضية أن الشعر العربي جنس غنائي. فرضيتان لا نراهما محصنتين أمام فردية نافية.

لقد بنت النظريات الأدبية الأوروبية (ألمانيا، فرنسا، إيطاليا...) في عصورها الكلاسيكية والرومانسية وما بعد الرومانسية بما فيها المعاصرة (همبورغر، إميل ستايجر...) «جنسية» الغنائي، على مرجعية الأنا الواقعي، ورتبت على ذلك كون شعرية الغنائي تتقوى كلما انغمست الذات، و«انخرطت» في كتابتها. وقد عززت هذا الانخراط في أغلب الأحيان بنوعية الضمير والزمن السائدين في النص. مثل هذا المفهوم إذن الفرضية التي جعلت من الغنائي جنساً أدبياً. وقد تم هذا التجنيس في مقابل الملحمي والدرامي.

من الباحثين الذين تتبعوا بدقة كافية تاريخياً وتحليلياً جذور وتجليات هذه الفرضية التشيكي الأصل رينيه وليك. فقد راجع هذا الباحث بالدحض مشروع كيت همبورغر القائم على تميز نوعين من الشعر هما التخييلي القصصي والغنائي، وتمييز الغنائي بأنه خطاب يتكلم فيه الشاعري ذاته معبراً عن تجربة معيشة وحدة شعور. كما دحض الباحث أطروحة إميل ستايجر المبنية على تمييز الغنائي من الملحمي والدرامي بكونه توحداً للذات بالموضوع».

بعد ذلك استقصى وليك تاريخ النظريات الأنواعية مبيناً كيف قامت بتذويت الغنائي موظفة مفاهيم مثل: «الغنائية هي الذاتية الخالصة و«القصيدة الغنائية تتميز بهيمنة ذات الشاعر» و«تناول القصيدة الغنائية العاطفة المحدودة بالزمن الحاضر»... إلخ.

إن ما يهمنا في هذا الإطار، هو الخلاصة التي انتهى إليها وليك والتي تهدم هذه الفرضية السائدة للغنائي. يقول: «لا شك في أن العلاقة بين التجربة وبين القصيدة الغنائية وحتى السيرة قد اختفت تماماً. ويبدو أن النظرية الخاصة بالشعر الغنائي قد وصلت إلى طريق مسدود - على الأقل - بقدر ما يتعلق الأمر بالاصطلاحات التي بحثناها، وهي اصطلاحات لا يمكنها أن تنسحب على ذلك التنوع الهائل في التاريخ والآداب المختلفة للأشكال التي اتخذها الشعر الغنائي، بل هي تؤدي بنا إلى طريق سيكولوجي لا نفاذ منه»[27]. لأنه بالنسبة للباحث بمثابة «أحجية» غير خاضعة للبرهنة، ومأزق. أما الخروج من هذا المأزق فيقترحه كالتالي: «علينا أن نهمل المحاولات التي تجري لتعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية أو لما تعنيه الغنائية، إذ لن ينتج عنها إلا أتفه التعميمات، ومن الأجدى أن نصب اهتمامنا على تنوع الشعر وعلى تاريخه، أي على أوصاف الأنواع الأدبية كما تتمثل في تقاليدها المجسدة»[28].

من الأغراضية الحديثة إلى أنواعية بنيس، يوجد تشاكل مفهومي أساسي في النظر للشعر. في هذا التشاكل المفهومي يُعْلَى حضور الذات المرجعية الواقعية، في نصها الإبداعي، تصبح هذه الذات «أمانة» غير معروضة على الشعر بل ملازمة له يحملها في «عنقه» وفي مفاصله ويتصدع بثقلها ورواسبها وهيجانها وانشطاراتها اللامحدودة. إنها أشبه بجزيرة أدونيس، فيما الشعر هو صاحب هذه الجزيرة والمتكلم فيها. يقول أدونيس[29]:

«حول خطاي تبتكر

جزيرة من الحجر

من الشرر

أمواجها مقيمة

وشطها على سفر»

هذا المفهوم للشعر، لن يكون بإمكانه أن يتسع لتلق إيجابي للحساسيات الشعرية الجديدة التي لم تعد تفكر بصوت عال في ذاتياتها. وفي مقابل ذلك غدت هذه «الذاتيات» مجرد لعبة لغوية لتنسيق وتنظيم المشاهد المبعثرة، بما فيها ذكريات تبدو عابرة ومتلاشية ومنفصلة عن ذات تقدمها.

هل نقول منذ الآن بأن تجارب هذه الحساسيات هي تجارب التصدعات الصغرى للأشياء، بدل التصدعات الكبرى للذوات؟

الهوامش



1) مسألة الحداثة ص 10.
2) المرجع السابق ص 11.
3) أدخل بنيس مبحث إعجاز القرآن في الشعرية حين جعله معياراً لقراءة ما ليس بشعر. ينظر: الشعر العربي الحديث جزء 2 (الرومانسية العربية) ط 1/ دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1996 ص 37.
4) مسألة الحداثة ص 13.
5) ينظر النصان في نفس الكتاب (ص 12-13).
6) المرجع السابق ص 12.
7) المرجع نفسه ص 9.
8) نفسه ص 45.
9) نفسه ص 45.
10) نفسه ص 11.
11) نفسه ص 33.
12) نفسه ص 9.
13) نفسه ص 45.

14) نفسه ص 47.

15) نفسه ص 48. يقول ابن خلدون في النص موضع الانتقاد: «والشعر من فنون الكلام، صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين، لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصده، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب» (هامش نفس الصفحة).

16) المرجع السابق ص 44. وفي كتابه «الرومانسية العربية» يميز بنيس الشعر من النثر على أساس أن الشعر «يرتكز على مستوى تكشيف الدوال في الخطاب وحضور الذات الكاتبة في خطابها» (ص 93).

17) في مقاله «الحياة السرية لقصيدة النثر» أشار إلياس حنا إلياس إلى أن «قصيدة التفعيلة»، «يلغت مع أدونيس ما يمكن اعتباره سقفها التعبيري». مجلة «اليوم السابع» 1 يناير 1990 ص 35.

18) مساءلة الحداثة ص 42.

19) المرجع السابق ص 42.

20) المرجع المذكور ص 48.

21) نفسه ص 43.

22) نفسه ص 48.

23) نفسه ص 48.

24) ينظر للتوسع في تعالقات الذاتي بالغنائي «مفاهيم نقدية» لرينيه ويليك ص (390-400).

25) يقول أرسطو: «وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضاً يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع. إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص (إما بأن نقص على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه) أو نحاكي الأشخاص وهم «يفعلون». فن الشعر. ترجمة عبدالرحمن بدوي (ص 9-10).

26) نوظف اصطلاح «الأنا المرجعي» المتمثلة في الشخصية التاريخية دون باقي الشخصيات المرجعية. ينظر فيليب هامون سميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد، ط 1/ دار الكلام. الرباط. المغرب 1990. ص 24.

27) مفاهيم نقدية ص 400.

28) المرجع السابق، ص 400.

29) أدونيس «الآثار الكاملة»، المجلد الأول ص 490.

* * *

من بين الأعمال السردية التي قدمها غازي القصيبي تأتي العصفورية وأبو شلاخ البرمائي محملتين بسمات سردية مشتركة في كثير من الجوانب. فبين العصفورية الصادرة في عام 1996 وبين أبو شلاخ البرمائي الصادرة في عام 2000 أكثر من علاقة نسب، فهما عملان سرديان لكاتب واحد، وهما يقومان على مكونات بنائية متطابقة إلى حد يمكن التساؤل معه عن جدوى تكرار التجربة. فهل كاتب العملين كان يسعى لاستكمال ما بدأه في العصفورية في أبي شلاخ البرمائي؟ أم أنه كان مفتوناً بما أنجزه في العصفورية فأراد أن يتماهى أكثر مع هذه التجربة؟ أم أنه اكتشف قدرة معينة للشكل الذي استخدمه في العصفورية على قول أي شيء، في أي وقت دون التقيد ببنية تتطلب تطوراً منطقياً للأحداث والشخوص. وليست مبالغة عندما نفترض أن بناء العملين على قدر بساطته أنجز قدراً عالياً من كسر نمطية السرد التقليدي. فتحرر عالم النصين من صرامة البناء، بل انتفت فيهما مركزية المكان، وانكسر الزمن إلى إحداثيات سردية لا تشكل نسيج وحدة مع مرجعية واقعية بعينها رغم الإشارات التهكمية الصارخة الموجهة ببراعة سردية نحو واقع هو في كل مكان يمكن أن يتخيله القارئ.

جاءت رواية العصفورية في زمرة الأعمال السردية المحلية التي ظهرت بشكل لافت للانتباه في مرحلة التسعينات الميلادية. فبعد أن كنا نعاني من ندرة في الأسماء الروائية، تنامى عدد الذين يكتبون الرواية بما فيهم الشعراء، من أمثال القصيبي والدميني، وبعد أن كنا نعاني من ندرة الأعمال الروائية ظهر تحول جذري في مسار الرواية من حيث التراكمية

ومن حيث النوعية. كانت العصفورية وهي الرواية الثانية للقصيبي بعد شقة الحرية أكثر تطوراً، بل والأكثر إثارة ليس لتميزها من حيث البنية فحسب، بل لغزارة المعلومات وحُسن توظيفها في سياق سردي بدا مفتوحاً غير منضبط بآلية معينة. عقب هذا العمل ظهر نص أبي شلاخ البرمائي الذي بدا تكراراً لتجربة العصفورية في كثير من مستويات القص، مما جعله نصاً يقبع في الظل رغم ما له من دلالة فكرية تختلف عن دلالة العصفورية. إننا بحاجة إلى قراءة العملين بتأمل عميق يكشف ويدقق في لعبة التكرار التي مارسها الكاتب، فهل التجربة مجرد استنساخ ساذج، أم أن هناك وعياً سردياً وفكرياً يختبئ في مكان ما في ثنايا التجربة برمتها؟ هذه أسئلة ستشغل مناقشتنا في هذه الورقة من أجل محاولة الوصول إلى وعي أكبر. ويحسن في البدء أن نعرف بالعملين والوقوف على جماليات كل عمل على حدة.

العصفورية

هي قصة البروفسور الذي يعالج في مصحة للأمراض العقلية والنفسية حيث يشرف على علاجه الطبيب النفسي الدكتور ثابت. والنص بهذا المعنى هو جلسات تحليل نفسي يقوم بها الدكتور ثابت في محاولة لكشف الوقائع التي أوصلت البروفسور إلى هذه الحالة. لكننا لسنا أمام مريض عادي، بل نحن أمام شخص يريد أن يعيد ترتيب الوقائع والأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها وفقاً لذاكرة ترفض حدود الجغرافيا. فالبروفسور ذات ناقمة تريد أن تخرج من ضيق المكان إلى رحابة العالم. لذلك فهو يؤسس حديثه على الحكي لتجارب غير واقعية تصطدم من حين لآخر باستغراب المحلل النفسي الدكتور ثابت. أما الدكتور ثابت فإنه يمثل دور الوعي التي يوجه الحكي حتى يصل إلى

المعنى. غير أن كثافة الخروج على منطق الواقع وتهشيم الزمن في صورته النمطية منح البروفسور عمراً بحسب تجاربه التي تصل إلى عشرات السنين، وهو ما دفع الدكتور ثابت في النهاية إلى الوصول إلى النقطة ذاتها التي بدأها البروفسور. فالدكتور ثابت تجنن بعد أن تلاشى البروفسور وخرج من واقع البشر إلى واقع غير مرئي حيث توارى بمساعدة زوجتيه فراشه، الكائن السماوي ودفايه الكائن الجني.

البروفسور شخص حالم بالمجد، حالم بعالم يخلو من الخراب، لذلك فقد شغله إصلاح ذات البين. ومع ذلك فقد بدا البروفسور رجلاً شقياً وتعيساً لم يجد أمامه إلا الحكي الذي أوصله بدوره إلى الهذيان والجنون. فهو خلاصة تجربة واقعية مريرة لديها كل قوى الضغط التي تدفع الإنسان إلى حالة من العجز والجنون والموت دون أن يصل إلى منطق يحكم هذا العالم. فالبروفسور بعد أن تخلى عن الخوف من الواقع بدأ يجرب أن يرى الواقع بطريقة مختلفة. فوضع نفسه في مركز العالم وتخيل أن بإمكانه أن يرتب شؤون العالم بالقدر الذي يجعله قادراً على أن يحسم خلافات الساسة والشوريين والمرتزقة في عالمه العربي وفي العالم أيضاً. لكنه يصل إلى مأزق الواقع الذي ظل يطارده بالفناء حتى أقصاه عن الواقع إلى واقعه الخاص مما ترتب عليه موت الذاكرة التي بدت أهم ما يملك في مواجهة فظاظة هذا العالم. لكن تلاشي الذاكرة بهذه الطريقة يؤكد أنها ذاكرة مجهدة، ذاكرة طوباوية لا تنسجم مع الواقع. وهي إشارة إلى أن الواقع فيه من الأمور التي يصل معها العقل إلى الانكسار. وتصبح رحلة البحث عن معنى هو القلق الذي يستبد بالدكتور ثابت بعد أن أفنى البروفسور عمره يبحث عن معنى لواقعه الذي قرر أخيراً أن يهرب منه إلى غير رجعه. إن دلالة أن يكون البطل بروفسوراً يعيش كل الأزمنة من أجل الوصول إلى زمن أجمل، هي تجسيد لخرافة المعنى لكل ما يحدث في الواقع. فالبروفسور يمثل العقل النخبوي سواء في خطابه أو ذاكرته

الموسوعية التي كانت إفرازاً لحالة التأزم التي يعيشها المثقف. غير أن البروفسور/ المثقف يفشل بثقافته الطوباوية في أن يفهم العالم من حوله.

أبو شلاخ البرمائي

أبو شلاخ البرمائي شخص يسرد لنا حياته من الولادة إلى الموت، حياة صاخبة هدفها كشف زيف العالم من حوله عبر ضخ قدر كبير من المبالغات والأكاذيب التي تبدو رغم عبثيتها حالة كشف للواقع الخفي لأهل السياسة والاقتصاد والثقافة. فهو يجعل من نفسه بطلاً قومياً وبطلاً شعبياً، ورجل اقتصاد نادر الوجود، سريع الثراء بعبقرية لا تدانيها عبقرية، حيث يضع نفسه محط اهتمام زعماء السياسة والاقتصاد. لكنه في ثنايا ادعائه يترك إسقاطات حادة تكشف تعقد الواقع وعدم مرونته، ولذلك فهو يرسم واقعاً افتراضياً بروح تتسم بالسخرية وحدة النقد للواقع من حوله. ويشير خطاب الرواية وبعض أحداثها إلى انتماء أبي شلاخ إلى بيئة الجزيرة العربية. وهذا بدوره يجعله متوجهاً بنقده لتحولات المجتمع في زمن الطفرة النفطية في حدود هذه الجغرافيا. غير أن أبا شلاخ في نقده يتخذ أسلوب العمل من داخل المشهد الواقعي. فهو لا يصف ما يجري من الخارج، بل يعايش التجربة من داخلها. ولذلك فهو دائماً يرى نفسه البطل والضحية التي تقع على عاتقها التجارب المريرة. غير أنه يتخذ من عثراته ما يبرر بحثه عن فرصة أخرى عبر ادعاء التفوق والنبوغ في حالة أخرى.

وخلافاً للعصفورية ينقسم العمل إلى سبعة فصول، حيث يختص كل فصل بموضوع معين. فهو في البدء يتحدث عن نبوغه المبكر وأنه كان الطفل المعجزة في زمانه. بعد ذلك يأخذنا في رحلة خيالية يبين فيها دوره في أسطورة اكتشاف النفط ومد خط التابلاين مع رفاقه، وإسهامه في

علاج جنون البقر، وتأسيسه لمزرعة الجراد في استراليا، وإنشاؤه للعيادات الطبية التخصصية الشعبية بفروع متعددة منها (متفلة الشفاء العاجل)[1]، و(مخنقة الجن العظمى)[2]. يستطرد أبو شلاخ في سرد كثير من الوقائع الغريبة التي تتجاوز معقولية الواقع لتعود إليه بدلالات حادة في مضمونها، ساخرة في أسلوبها.

أبو شلاخ انتهازي، وكاذب، وساخر. فهو يمثل ملامح رجل من رجال الطفرة، نافق وارتشى وزور وزيف وكذب وانتهز واستغل، وبكى حين ضحك الناس، وضحك في وقت بكي فيه الآخرون، له كل يوم حكاية لا تنتهي إلا لتبدأ حكاية أخرى مشحونة بمرارة ابن الطفرة الذي عرف كيف يلتف على القوانين الهشة ويبيع الجراد معلباً لمجتمع أفنته الروح الاستهلاكية وسهل على تجار الشنطة والمرتزقة أن يصادروا براءته إلى الأبد.

البنية النصية

يتأسس العملان على بنية متماثلة، ولا يمايز بينهما إلا الخطاب الذي يفضي بدوره إلى تعزيز استقلالية كل عمل. هذه البنية تبدأ بمدخل وتنتهي بمخرج. كما أن كل عمل يتألف من شخصيتين تتحاوران وتدفعان الحكي باستمرار إلى الأمام. وإذا كانت رواية العصفورية قد قدمت شخصية البروفسور/ المجنون الذي يحاوره المحلل النفسي الدكتور ثابت، فإن رواية أبي شلاخ البرمائي قدمت شخصية أبي شلاخ البرمائي/ الكذاب الذي يحاوره الصحفي توفيق. والجنون والكذب في هذين العملين قناعان سرديان، لهما حضور مختلف عن الواقع المادي للأقنعة. فقناع كل من الجنون والكذب يخبئ حقيقة ما، حيث يسمح بممارسة أقصى درجات التخفي، وبالتالي ممارسة المحظور اجتماعياً أو سياسياً. فهما قناعان

تتناقض طبيعتهما مع طبيعة الأقنعة المادية التي ترمز إلى الزيف والخداع والتمويه. إنهما في هذين العملين يكتسبان مشروعية سردية تجعلهما قناعين أخلاقيين، يعريان الفساد والقمع ويقترحان حلولاً، تظل مشكلتها أنها حلول سردية. فأقنعة السرد تخرج من فضاء خيالي غايتها أن تصلح لا أن تفسد، وأن تكشف زيف الواقع وأقنعته لا أن تتحول هي بدورها إلى زيف يجمل الواقع. غير أن خطورة الأمر تكمن في أن أقنعة الواقع أبلغ في زيفها وفي نفاذ سطوتها وهي دوماً تبحث عن مبرر أخلاقي لتؤكد به مشروعية وجودها. فهل إعادة تمثيلها سردياً يساعد على اكتشاف آليتها ووسائل التخفي التي تمارسها؟

ورغم الفرق بين الحالتين، الجنون والكذب فإنهما سردياً يؤديان الدور نفسه، ويسمحان للعملين بالتنامي إلى نقطة التلاشي، تلاشي المجنون، لكنه تلاش فيه التسامي على الواقع، فقد بدأ البروفسور من نقطة اللاوعي وانتهى عندها، فلم يخرج منها إلى الوعي أو إلى الفناء. فقد ظل خروجه هروباً من واقع الموت الواقعي إلى حالة من تجميد حضوره. بينما تلاشي أبو شلاخ البرمائي، هو تلاش إلى الفناء. وهنا تتحدد فارقة أولى بين العملين.

استراتيجية الدخول والخروج استخدمها الكاتب في كلا العملين بوصفهما مبرراً سردياً للبدء في قص الأحداث، ومبرراً أيضاً للخروج من تشابك السرد وتعقده إلى نقطة قد تصل إلى عبثية سردية لا طائل من ورائها. غير أنه يمكن أن ننظر إلى الدخول والخروج هنا على أساس فلسفي توحي بأن حياة الإنسان محكومة بنقطتي بداية ونهاية، وعليه أن يملأ البياض بينهما بالقدر الذي تتيحه له الظروف. فالدخول إلى عالم العصفورية يبدأ بفتح نافذته في مصحة العصفورية حيث يسأل البروفسور المرض شفيق عن الدكتور ثابت، الذي يفتح بين يديه نافذة الحكي عندما

يحضر في اليوم التالي. في ثنايا هذا المدخل يدور حوار قصير بين البروفسور والممرض يؤكد أننا أمام بروفسور استثنائي، بل مجنون، منقطع عن الواقع. فغضبه من عدم رؤيته للدكتور ثابت يجعله يأمر الممرض بأن يتصل فوراً بفخامة الرئيس كميل شمعون، أو دولة الرئيس سامي الصلح. وعندما عرف أنهما قد ماتا، سأل من هو رئيس جمهورية لبنان؟ هذا الحوار على قصره يوضح الحالة ويضع المتلقي في حالة ترقب. إن هذا المدخل عتبة تقود إلى سرد يملأ البياض بسخرية حادة يحملها المتلقي دوماً على أنها اللاوعي الذي نحمله ولا نصرح به. أما الخروج من الحكي إلى اللاحكي فيأتي غرائبياً إلى أبعد حد. حيث يتكثف الحكي الجنوني إلى درجة الخروج من واقع العصفورية العربي إلى غيبة ميتافيزيقية بحثاً عن الخلاص والتطهر من بؤس هذا الواقع.

أما استراتيجية الدخول والخروج في أبي شلاخ البرمائي فهي وإن كانت تتفق في شكلها مع الاستراتيجية ذاتها في العصفورية، فإنها ذات دلالة مختلفة. فعتبة السرد، أو المدخل في أبي شلاخ البرمائي لا تقترح حالة معينة أو هوية محددة للبطل. فهي عتبة خالية من أي تلميح أو دلالة تهيئ المتلقي لمعرفة ماهية البطل. المدخل عبارة عن رسالة مرفق معها الجزء الأول من الكتاب الذي أعده الصحفي توفيق خليل توفيق بطلب من رئيس تحرير صحيفة الشرق الأوحد. وهو مبني على مقابلات مطولة مع السيد يعقوب المفصخ الشهير بأبي شلاخ البرمائي. ولم تتحد سمة البطل الأساسية إلا في الصفحة 20 حيث يبرر اللقب كما يلي: «شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة وفشرة خطيرة وكذبة عودة. وأبو شلاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. وأبو لمعة المحلي»[3]. وقد أطلق عليه هذا اللقب من باب السخرية، وتعبيراً عن مبالغاته الكبيرة والكثيرة.

أما الخروج من السرد فلا يتحقق إلا بفناء أبي شلاخ البرمائي. فعندما تتصاعد مبالغات البطل إلى أبعد حد يمكن تخيله، يصبح هناك اتحاد مع مبالغاته وأكاذيبه تودي في نهاية الأمر بحياته حيث يقرر أبو شلاخ البرمائي أن يقفز من الدور العاشر عندما يريد أن يثبت ادعاءه بأن هوايته الرياضية هي القفز من الأماكن العالية، لكنه يموت مما يجعل الصحفي توفيق يرفع الفصول التي أعدها من الكتاب رغم أنها لم تكتمل «بسبب النهاية المفجعة غير المتوقعة للسيد يعقوب المفصخ الشهير بأبي شلاخ البرمائي»[4] إلى رئيس التحرير. هل هذه النهاية أمر يمكن أن نحمله على دلالة المثل الشعبي «حبل الكذب قصير»؟ وفقاً لما عبر عنه بدقة الصحفي توفيق من أن هذه النهاية «مفاجئة وغير متوقعة»، يصبح خروج أبي شلاخ البرمائي عن نص مبالغاته أمراً له علاقة بدلالة العمل الكلية. إذ إن من الواضح أن هذا العمل يؤدي دوراً سردياً في فضح الواقع وكشف كثير من ممارسات بعض الفئات الاجتماعية في إدارة الثروات والأزمات السياسية. غير أن هذا النموذج الذي يفضح ويعري يصل إلى نقطة يجب أن يتوارى، إما لأن استمراره لن يضيف جديداً، أو لأن بقاءه يتناقض مع فكرة أزمة الإنسان بين بداية ونهاية، أو لأن هناك قوى لن تتسامح مع مبالغات البطل الواقعية. وفي كل الأحوال ينتهي العمل بمخرج قد أعده الكاتب سلفاً وهو تقرير يرفعه الصحفي توفيق إلى رئيس تحريره. فهذا الاختفاء المتمثل في موت أبي شلاخ، يرمز إلى عدم جدوى الحديث في مواجهة واقع لا ينفع معه سوى الفعل.

بنية الحكي

تقوم بنية الحكي في العصفورية وأبي شلاخ البرمائي على توالد الحكي والاستطراد. وهو ما يجعل هذه البنية في وضع تناصي مع ألف

ليلة وليلة. فليس هناك من حدث متصل في هذين العملين، بل هناك إطار عام يسمح للعملين بالتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية. غير أن العملين محكومين بأسلوب سردي محدد يظهر بشكل كبير في مسألة استنطاق الراوي أو دفعه للحديث. وهو ملمح نجده في النص التراثي السردي عموماً وألف ليلة وليلة على نحو خاص. فهناك، كما يقول عبد الفتاح كيليطو، «قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر»[5]. وهو أسلوب شائع في المقامات حيث يطلب راوي المقامات من بطله أن يقوم بسرد حكايته. وهو ما نجده في حالة الدكتور ثابت حيث يسأل البروفسور أن يسرد له مع ملاحظة إلحاحه في السؤال عندما يستطرد البروفسور بعيداً خارج الموضوع، حيث نواجه كثيراً سؤالاً مثل هذا من قبل الدكتور ثابت: «لو سمحت، يا بروفسور، ممكن نبلش نحكي جد؟»[6] وبهذه الآلية يصبح العمل بين راو متعطش للحكي ومتلق باحث عن مزيد من الاستطراد الحكائي. فكثيراً ما كان الدكتور ثابت يعيد البروفسور إلى النقطة التي يود أن يعرف عنها. فالراوي راغب في أن يروي كل شئ، بينما المتلقي انتقائي في ما يود أن يعرف. غير أن الراوي كثيراً ما ينصاع إلى رغبة المتلقي طمعاً في الخلاص من عبء روايته التي يود أن يفرغها.

وهذه الطريقة هي ذاتها التي نجدها في أبي شلاخ البرمائي، بل أكثر وضوحاً من العصفورية، حيث يقوم العمل في الأساس على محاورات صحفية بين الصحفي توفيق وأبو شلاخ، الأول باحث عن المعرفة عن طريق الأسئلة، فهي مفتاحه إلى عالم أبي شلاخ، والثاني أبو شلاخ الذي يندفع للإجابة بفرح تحركه الرغبة في الحكي بشكل كبير. بل إنه في أحيان كثيرة يبتدع أسئلته الخاصة ليجيب عليها، وهو ما نجده أيضاً في العصفورية.

ملمح الاستطراد يأخذ حيزاً كبيراً في العملين، حيث يخرج كلا الراويين عن جادة الرواية إلى هوامشها، وهو ما يجعل المتلقيين، الدكتور ثابت والصحفي توفيق يقومان بدور إعادة الحكي إلى مساره بغية الوصول إلى مبتغاهما، مدفوعين برغبتهما في معرفة ما يحتاجان. فهناك فرق بين ما يوده الراويين وبين حاجة المتلقيين. فالراويان غير مسئولين عن روايتهما، فأحدهما مجنون مرفوع عنه القلم، والآخر كذاب إلى درجة يصعب معها معرفة الحقيقة من المبالغة. أما المتلقيان فهما مسئولان عن وظيفتين، وهي نقل فحوى الروايتين بصرف النظر عما يودان أن يسمعاه. فالطبيب النفسي مدفوع بحكم وظيفته لمعرفة التفاصيل، وليس برغبة الاستمتاع، وكذلك الصحفي توفيق مكلف بإعداد كتاب عن سيرة أبي شلاخ البرمائي. ولنا أن نتخيل مشقة المهمة بالنسبة للمتلقين عندما يمتطي الراويان صهوة الاستطراد التي تأخذهما بعيداً جداً. وهنا يأتي التدخل من قبل المتلقيين ليعيدا سياق السرد إلى الوضعية التي يودان. وكأن هذا الأسلوب هو من أجل خلق توازن بين معطيين أساسين: الرواية والتلقي أو الراوي والمتلقي.

تنطوي بنية الحكي في العملين على استراتيجية جلية، وهي رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية مع رواية سير خيالية لكثير من الشعراء غير ما هو معلوم عنهم. وهذه الطريقة تذكرنا برسالة الغفران حيث يتأسس العمل على ابتداع حكايات عن شعراء، جاهليين وغيرهم، تدور في العالم الأخروي، ينجم عنها محاكمة ضمنية لمضمون شعرهم الذي ربما قادهم إلى الجنة أو إلى النار. غير أن استخدام الشعر في العصفورية وأبي شلاخ البرمائي يأتي لوظائف سردية تشيع فيها أجواء السخرية. كما أن معظم الشعر المروي في أبي شلاخ البرمائي هو مكتوب خصيصاً للعمل مواكباً للأحداث، بل إنه يأتي تابعاً للسرد بوصفه مادة يمكن أن تكثف المحتوى السردي.

خلاصة القول أن العصفورية وأبا شلاخ يتناصان سردياً مع التراث السردي بوضوح، لكنه التناص الذي ليس عالة على المنجز التراثي، بل يُعد تناصاً خلاقاً فيه خصوصية الاستخدام وتطوير الأدوات بما يتلاءم ومتطلبات السرد الحديث.

ازدواجية الخطاب/ ازدواجية الثقافة

رغم تداخل الأبنية السردية في العملين، إلا أن هناك تمايزاً في لغة الخطاب. فبينما تعتمد العصفورية اللغة الفصحى في السرد وفي أغلب الحوارات وفي الشعر المروي، فإن أبا شلاخ نص عامي اللغة في الحوارات وفي الشعر. بالإضافة إلى هذا الفارق في الخطاب، فإن هناك فرقاً في المحتوى الذي يظهر في العصفورية خطاباً مثقفاً ولا أقول نخبوياً، بينما يغلب طابع المضمون الشعبي على أبي شلاخ. هذا التمايز في الخطاب وفي المضمون هو المحدد الرئيس لطبيعة كل عمل. وكأن القصيبي بعد أن فرغ من العصفورية بخطابها الجمالي سرداً وشعراً، وبتجسيدها لفكرة عامة تكشف أزمة المثقف وخطاب المثقف الذي بدا غير قادر على مواجهة معضلات الواقع، أراد أن يقدم عملاً آخر يجرب فيه الخطاب السائد وهو الخطاب العامي. لقد تجسدت أزمة أبي شلاخ في أنه ظل يعيش على هامش الحياة، فابتدع لنفسه حواريته الخاصة واتخذ من السخرية والادعاء والزعم بالبطولة مدخلاً للحياة، ليقدم نفسه إلى متن الحياة التي لا تعترف إلا بأهل السلطة والمال. وهو ما جعل أغلب مزاعمه وأكاذيبه تتسم بالطابع السياسي والمالي تعويضاً عما ينقصه. وفي النهاية يوصله ادعاؤه وكذبه إلى الموت كرمز دال على بقاء شريحته الاجتماعية عند حافة الفناء، فليس لها إلا أن تحلم وتتخيل وتروي خيالاتها كعزاء أخير.

غير أن ما يجب أن نلتفت إليه هو حضور الشعر بكثافة عالية في الروايتين، مع تركيز واضح على استحضار الشعر الفصيح في العصفورية، والشعر العامي في أبي شلاخ البرمائي. إن الشعر في ثنايا الروايتين يؤدي دوراً تكثيفياً للأحداث، فيتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد. فالشعر الفصيح في ثنايا العصفورية يخرج من فضاء القصيدة بوصفها الغنائي إلى فضاء السرد ليكتسب بعداً دراميا متناغماً مع الأحداث. وإذا كان شعر العصفورية فصيحاً، فهو أيضاً مروي لشعراء آخرين وليس من إبداع الشاعر/ الكاتب، وهو ما نجد خلافه تماماً في أبي شلاخ البرمائي، حيث يأتي الشعر في سياق الأحداث السردية وليس من خارجها. فالشعر مصنوع لأغراض السرد، وهو ما يجعله خطاباً معتمداً في وجوده على العمل السردي.

***

هذان العملان يتجاوران ويفترقان، لكنهما يقدمان نمطاً من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا المحلية. فهي خروج صريح على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها. فهل لها من خصوصية محلية يمكن أن نربطها بتنامي التجربة السردية المحلية؟ سؤال يبدو صعب الإجابة، غير أنه من الضروري أن نسأل مثل هذا السؤال وخاصة أن هناك أكثر من خمسة أعمال سردية أصدرها القصيبي مما يؤكد أن كتابته للسرد ليست مجرد نزوة شاعر أراد أن يكتب سيرته الذاتية، بل إنه يكتب كمن يؤسس تياراً سردياً على مستوى الصياغة وعلى مستوى تناول الموضوعات. ويكفي أن نتأمل أبا شلاخ البرمائي وكيفية تناوله للطفرة النفطية من زاوية الذين أثروا واستغلوا وعاثوا في الأرض فساداً، وليس على مستوى تأثيراتها الاجتماعية كما نلاحظ في كثير من الكتابات الأخرى.

العصفورية وأبو شلاخ البرمائي عملان سرديان يحضران في كثير من سمات السرد وآلياته، ويفترقان في لحظة البحث عن معنى.

الهوامش والمراجع

1) القصيبي، غازي. أبو شلاخ البرماي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، (ص 98).

2) المصدر السابق، (ص 98).

3) المصدر السابق، (ص 20).

4) المصدر السابق، (ص 205).

5) كيليطو، عبد الفتاح. الغائب: **دراسة في مقامة للحريري**. الدار البيضاء: دار توبقال، 1987، (ص 49).

6) القصيبي، غازي. العصفورية. بيروت: دار الساقي، 1996 (ص 15).

* * *

البحث عن موضوع الإشهار شائق وشائك في نفس الوقت، شائق لأنه يمكن صاحبه من معرفة عميقة بمقومات لون تعبيري جماهيري، مافتئت أهميته تزداد يوماً عن يوم. وشائك لأنه مجال شاسع، تتوزعه مجموعة كبيرة من الحقول والوسائط المعرفية المختلفة (نفسية، اجتماعية، ثقافية، وحضارية..)، مما يجعل البحث فيه أقرب ما يكون لمغامرة محفوفة بالكثير من المخاطر والصعوبات.

ولتقليص حجم هذه المخاطر، وتأثيراتها السلبية المحتملة، قررنا حصر مجال دراستنا في جانب واحد بعينه، حدده العنوان الرئيسي بآليات الخطاب الإشهاري، أو ما يمكن تسميته بالوسائل التعبيرية المختلفة المعتمدة في تمرير الرسالة الإشهارية. مادام: (الإشهار يطمح لتعريف الجمهور بمنتوج ما، والعمل على دفعه لاقتنائه)[1]. وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن نجاح المشهر (le publicitaire) في مهمته، رهين بحسن اختياره للوسائل والآليات التعبيرية: (التي يرى أنها أكثر فعالية) لتمرير رسالته[2].

لذلك نعتقد، اعتقاداً راسخاً، بأن الخطاب الإشهاري، دوناً عن غيره من الخطابات الأخرى، يتميز ببناء محكم خاص، تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية، بقصد تبليغ رسالة وحيدة ومحددة، لا يمكن، ولا ينبغي أبداً، أن يخطئها القارئ المستهدف (le lecteur cible)[*]، والزبون المحتمل (le client éventuel)، وإلا اعتبر ذلك دليلاً على فشله الذريع.

ومما زاد في ترجيح كفة دراسة هذا الجانب البنيوي الداخلي في الخطاب الإشهاري، على صعوبته، ما تعرفه الثقافة العربية الإسلامية،

لأسباب تاريخية عديدة لا مجال لذكرها[*]، من خصائص كبيرة في هذا المجال، انعكست آثارها السلبية واضحة على محدودية معرفتنا البصرية. لذلك نعتقد أن دراسة هذا الجانب بالذات تعد خطوة أساسية على طريق سد بعض هذا الخصائص.

ولأن الخطاب الإشهاري مفهوم عام يحيل على أنواع مختلفة، باختلاف الوسائط الإعلامية المستعملة، والموزعة بين: (ملصق، جريدة، سينما، راديو، وتلفزيون)[3]. بكل ما لذلك من تأثير كبير في تحديد أنواع الآليات التعبيرية الملائمة لكل وسيط. فقد كان لزاماً علينا حصر موضوع بحث آليات الخطاب الإشهاري في نموذج محدد بعينه، تفادياً لكل خلط أو تقصير من شأنهما الإساءة علمياً لقيمة الدراسة. لذلك قررنا، كما هو واضح من العنوان الفرعي، اعتماد الصورة الإشهارية الثابتة نموذجاً. لما لها، في تقديرنا، من خصوصيات تكوينية مناسبة لطبيعتها الفضائية الجامدة، تؤهلها لأداء وظيفة تواصلية محددة على الوجه الأكمل.

ف: (كيف تقول الصورة ما تقوله؟ وما هي الوسائل الموظفة لذلك؟)[4]، أو بعبارة أوضح: (كيف يأتي المعنى للصورة؟)[5]، وما هي آليات إنتاجه؟. أسئلة، من بين أخرى، سنحاول الإجابة عنها. على أن ستكون البداية بتحديد أنواع العلامات المتواجدة بالصورة، قبل الانتقال، بعد ذلك، لضبط كيفيات اشتغالها المختلفة، المباشرة وغير المباشرة، الظاهرة والخفية، الفكرية والفنية... إلخ.

يجمع أغلب المنظرين على اعتبار الصورة الإشهارية الثابتة فضاء لتقاطع علامات عديدة، مختلفة ومتكاملة، حددتها مارتين جولي (Martine Joly) في ثلاثة أنواع هي: (الصور - بالمعنى النظري لمصطلح علامات إيقونية - signes iconiques -... وأيضاً علامات تشكيلية -

signes plastiques - من ألوان، أشكال، وتأليف داخلي.... وفي أغلب الأحيان من علامات لغوية signesa lingustiques - أيضاً)[6]. لذلك فلا غرابة إذا ما وجدناها تصر على اعتبار اللاتجانس (hétérogénétié) خاصية تكوينية أساسية لفهم حقيقة الصورة عامة، والإشهارية خاصة، خلافاً لما يظنه البعض: (فما نسميه - صورة - هو شيء غير متجانس، بمعنى أنه يحوي وينسق داخل إطار (un cadre).. أنواعاً مختلفة من العلامات)[7].

حضور لا يمكن، بأي حال من الأحوال، أن يكون عفوياً ولا مجانياً، مادام كل شيء في الصورة - يتكلم -، و: (لا وجود للإيقون الأخرس أبداً)[8]، كما يقول بارت.

فما سر تواجد هذا الركام من العلامات المختلفة في فضاء الصورة الإشهارية الثابتة؟، وما الوظائف التعبيرية، المباشرة وغير المباشرة، الموكولة لها؟ وكيف تنتظم لتمرير رسالة معينة؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، لابد أولاً، من تحديد أنماط حضور كل صنف من العلامات السابقة، وضبط شكل (أو أشكال) اشتغاله. قبل الانتقال، بعد ذلك، لاستخلاص المحصلة الوظيفية العامة لتقاطع هذه العلامات في الرسالة البصرية ككل.

- 1/ العلامات التشكيلية (les signes plastiques): وتتمثل أساساً في مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامة (أو العلامات) الإيقونية (التشخيصية/ figuratif)، والمساهمة معها في تكوين الصورة الإشهارية، من ألوان، لأشكال، فتأليف.. إلخ. ويعود الفضل في إبراز الأهمية التعبيرية لهذه الاختيارات التشكيلية لجماعة مو (groupe mu) البلجيكية، حين اعتبرتها، في بداية الثمانينات، أكثر من مجرد مواد تزيينية تكميلية للعلامة

الإيقونية. مادامت تساهم بقسط وافر في تحديد مضمون الرسالة البصرية (le message visuel) ككل.. كما سيتضح ذلك لاحقاً[*]. فماذا عن كل عنصر من هذه العناصر؟ وما حجم مساهمته في توجيه المشاهد نحو قراءة محددة؟.

- **1/ الإطار (le cadre)**: من المعلوم أن لكل صورة حدوداً مادية، تضبط، حسب الحقب والاتجاهات، بإطار. وحتى حين لم يكن الإطار موجوداً، فقد كان الإحساس به قائماً. مما يفسر العديد من محاولات تجاهله أو تناسيه، باعتماد الكثير من الإجراءات التقنية المتاحة، والمتراوحة بين إعادة وضع إطار داخلي للصورة، ومحو الإطار تماماً.

إجراءات تبدو ظاهرياً مجرد اختيارات تقنية، رغم ما لها في العمق من تأثيرات كبيرة على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها. وهكذا ففي حالة إلغاء الإطار، مثلاً، تبدو الصورة كما لو كانت مقطوعة وغير تامة، وكأن حجمها يتجاوز بكثير حجم الوسيلة الحاملة لها (support). وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أننا إذا لم نتمكن من مشاهدة الصورة كاملة، فلأن صفحة الجريدة أو المجلة.. المنشورة بها، أصغر بكثير من حجمها. ومن ثم فما علينا لاستكمال النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المعروض (le champ visuel)، سوى الاعتماد على مخيلتنا الخاصة لتأثيث المجال الخارجي (le hors champ).

وبذلك: (يؤسس... غياب الإطار.. لقيام صورة منزاحة عن المركز (centrifuge)، ومحفزة على بناء تخييلي تكميلي)[9] كما تقول مارتين جولي.

أما حين يستعمل فضاء، صفحة بيضاء، إطاراً لصورة صغيرة

تتوسطه. فلغاية إحداث تأثير عكسي، يتمثل في سجن المشهد والمشاهد، وجذبهما نحو بعضهما البعض، في اتجاه المركز والدخول في عالم التخييل.

- **2/ التأطير (le cadrage)**: وهو غير الإطار، طبعاً، لأن هذا الأخير، كما سبقت الإشارة لذلك، هو: (حد المعروض البصري، بينما التأطير يقابل حجم الصورة، كنتيجة مفترضة للمسافة الفاصلة بين الموضوع المصور والعدسة اللاقطة (l'objectif)[10]. فالمعروف أن هناك ثلاثة أنواع من العدسات، لكل واحدة مواصفات تبئيرية خاصة تتناسب والأهداف التشخيصية للمصور.

فالعدسة المتراوحة بين 50 و58 مم، مثلاً، ذات تبئير عادي (focale normale)، يعيد المنظور لوضعه الطبيعي.

والعدسة الأقل من 35 مم، لها تبئير قصير (courte focale)، قادر على التقاط مجال بصري أوسع، مع ما يترتب عن ذلك من تصغير وإبعاد للموضوعات المصورة.

أما العدسة الأكثر من 65 مم، فتبئيرها طويل (longue focale)، ومجالها البصري ضيق، والموضوعات مضخمة وقريبة(*). مما يعطينا فكرة تقريبية: (عن بعض الإمكانيات التي تقدمها مختلف هذه العدسات من أجل سيطرة أفضل على الفضاء الخارجي، وإنتاج تأثيرات مدهشة)[11].

- **3/ زاوية التقاط الصورة واختيار العدسة (angle de prise de vue et choix de l;objectif)**: واختيارهما حاسم في تقوية أو إضعاف الإيهام الواقعي للصورة في ارتباط وثيق بالأداة الحاملة لها (support).

فعلى مستوى زاوية التقاط الصورة، مثلاً، هناك ثلاث إمكانيات

مختلفة، لكل واحدة مواصفات تشخيصية وإيحائية معينة تميزها عن غيرها، وتضبط، بالتالي، شروط وغايات اختيارها.

ففي الزاوية العادية (angle de prise de vue normal) توضع العدسة أمام الشخصية أو المشهد المراد تصويره، وفي نفس مستواه. مما يقوي الإحساس بواقعية اللقطة، ويقربها أكثر من الرؤية الطبيعية. بخلاف الزاوية الفوقية (angle de plongée) حيث الصورة ملتقطة من أعلى، والعدسة مائلة نحو الأسفل، مما يعطي الإحساس بانسحاق وحقارة الشخصيات. وإن كان هذا لا يمنع، طبعاً، من استعمال هذه التقنية، أحياناً، لأغراض أخرى، وصفية أو سردية. أما الزاوية التحتية (angle de contre -plongée) المسخرة عادة لالتقاط صور الموضوعات من أسفل، فتوحي، عكس السابقة، بالعظمة والقوة والشموخ(*).

أما بخصوص العدسات (objectifs)، فإن ما يهمنا، الآن، من إعادة إثارتها، فيتعلق أساساً بوضوح أو ضبابية الصورة، كاختيار تقني لا تخفى أبعاده الإيحائية المقصودة.

إذ المعروف أن هناك عدسات (ذات تبئير قصير)، قادرة على التقاط صور دقيقة وواضحة على المستويين، الأمامي والخلفي، (le premier plan/ l'arriére-plan). مما يكسب الصورة على سطحيتها، بعداً إضافياً ثالثاً، يجعلها أقرب كثيراً للرؤية الطبيعية، ويعطي بالتالي الإحساس بواقعيتها.

في مقابل ذلك، توجد عدسات أخرى (ذات تبئير طويل)، تركز الرؤية على بعض عناصر الصورة فقط، وبذلك تسحق المنظور، وتعطي صوراً أكثر تعبيرية، تزاوج بين الوضوح (net) والتعتيم (flou)، بين الدقة والغموض. تقنية غالباً ما تعتمد لفصل

الموضوع عن خلفيته، وفك ارتباطه بعمقه الجغرافي، قصد إكسابه صبغة عامة، خلافاً للصور الملتقطة بعدسات أخرى ذات مواصفات تقنية مغايرة(*).

● 4/ **التأليف وإعداد الصفحة (composition et mise en page)**: أو ما يسميه البعض، بتنظيم الفضاء (organisation de l'espace)[12]، ويهتم بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي، لا بالنظر لأبعاده الإيحائية القوية فقط: (فقد يحدث أن يكون التعارض الملائم في لوحة يتعلق بتأليف الصورة، لا الموضوعات التي تعيد إنتاجها)[13]، وإنما لكونه، أيضاً، آلية تشكيلية أساسية معروفة بدورها الجوهري في تحديد تراتبية الرؤية (la hiérarchisation de la vision)، وتوجيه القراءة. لأن العين، كما يقول بول كلي (paul klée): (تعودت أن تسلك دائماً الطرق التي أعدت لها في العمل)[14]، خلافاً لما يعتقده البعض من شمولية القراءة.

وهو ما يعني أن اتجاه القراءة، يحمل قيمة أساسية في استهلاك الإعلان الإشهاري. تختلف باختلاف الثقافات. فالقراءة من اليسار إلى اليمين مهمة عند الغربيين، بينما الشرقيون فيفضلون عنها القراءة من اليمين إلى اليسار... إلخ. عوامل من بين أخرى، تفرض على مصممي الإعلانات الإشهارية إيلاءها الأهمية المناسبة، لما تقوم به من دور خاص في توجيه رؤية المشاهد نحو المسارات والمساحات ذات شحنة المعلومات العالية في الخطاب: (فطريق المعنى وحيد، وإذا ما رسم بشكل مخالف، فلن يصل القارئ لنفس المكان)[15] كما تقول مارتين جولي.

وللتذكير فقد سبق لجورج بنينو (géorges péninou) أن خص

إكراهات القراءة، في علاقتها بالتشكيلات المفضلة (configurations privilégiées) للصورة الإشهارية، بدراسة مستفيضة، خلص فيها لأربع حالات، هي:

- **أ/ البناء المبأر (la construction focalisée)**: حيث خطوط القوة، من أشكال وألوان...، تلتقي جميعها عند نقطة محددة، تشكل وسيلة استراتيجيا لجذب رؤية المشاهد إلى حيث يوجد المنتوج (le produit).

- **ب/ البناء المحوري (la construction axiale)**: وتتميز عادة بوضع المنتوج على محور النظر، المحدد غالباً بوسط الإعلان.

- **ج/ البناء في العمق (la construction en profondeur)**: حيث يوضع المنتوج في الواجهة الأمامية لمشهد تأطيري عام يشكل خلفيته التزيينية.

- **د/ البناء التسلسلي (la construction séquentielle)**: ويقوم على الدفع برؤية المشاهد لمسح الإعلان ككل، قبل أن تقع عينه في النهاية على المنتوج. الموضوع غالباً في أسفل الجهة اليمنى للإعلان عند الغربيين. وفي أسفل الجهة اليسرى عند الشرقيين(*).

- **5/ الأشكال (les formes)**: ما من شك أن للأشكال، كباقي الآليات التشكيلية الأخرى، أبعاداً أنتروبولوجية وثقافية، على صلة وثيقة بمعارف القارئ المستهدف ومقوماته الحضارية. رغم ما قد توحي به ظاهرياً من براءة زائفة، غالباً ما تنسينا: (أن صورة الواقع هي غير الواقع في الصورة)(16). وأن هذا الأخير لا يعدو، في الحقيقة، أن يكون مجرد نتاج اختيارات تقنية معروفة لأداء دلالة محددة، تماماً كما أشارت لذلك، بحق، مارتين جولي قائلة: (كل هذه الاختيارات، وكل هذه المناورات تثبت أننا نبني الصورة، وبالتالي

دلالتها)[17]. حقيقة يصعب فهمها ما لم نتمكن من مشاهدة الصورة في ذاتها مجردة عما تمثله.

● 6/ **الألوان والإنارة (les couleurs et l'eclairage)**: تأويل الألوان والإنارة، كتأويل الأشكال، ذو بعد أنتروبولوجي، يحيل في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة، رغم ما قد تكتسيه أحياناً من مظهر طبيعي، يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ويطمسها. بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة، تعيده لنفس إحساس التجربة الأولى. فالأسود لون الحزن، والأبيض لون الصفاء، والأحمر لون العنف، إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى، المدعمة لقصدية هذه الاختيارات التشكيلية في الصورة الإشهارية.

وإجمالاً فرغم صعوبة الفصل، جذرياً ونهائياً، بين الدلالة التشكيلية والدلالة الإيقونية في الصورة الإشهارية، فإن المقاربة السابقة، أظهرت، بما لا يدع مجالاً للشك، أن كل هذه الاختيارات التشكيلية اختيارات هادفة، تضمر أبعاداً إيحائية واضحة، وإن بدت أحياناً طبيعية، إنها ببساطة: (علامات مشحونة ومشكلة لضمان قراءة أفضل)[18]. لهذا فما على المشاهد سوى التمعن فيها، والعمل على استخلاص ظلالها الإيحائية المختلفة، قبل الانتقال لقراءة عناصر المكون الثاني.

● II/ **العلامات الإيقونية (les signes iconiques)**: تشكل العلامات الإيقونية مكوناً أساسياً من مكونات الصورة الإشهارية، لا باعتبارها الآلية الوحيدة المساعدة على - استنساخ - الواقع وتقديمه فقط، مادامت: (الصورة هي، أولاً، شيء ما يشبه شيئاً آخر)[19]. بل لما تضمره كذلك من أبعاد إيحائية عديدة ومتشعبة، غالباً ما تتجاوز نطاق التماثل المادي للموضوع المنقول: (لأن

الصورة تريد أن تقول أكثر مما تعرضه في الدرجة الأولى، أي على مستوى التصريح)[20].

وللاقتراب أكثر من خصوصيات هذا المكون الهام، نقترح تقسيم دراسته لمستويين، مختلفين ومتكاملين، هما:

- **1/ مستوى الموضوعات (les motifs)**: يتم فيه التركيز على الموضوع (أو الموضوعات) المصورة، مع وصف دقيق ومركز لجزئياتها، الحاضرة والمغيبة، وما تحمله من أبعاد تعبيرية محددة في سياق سوسيوثقافي معين. مادام: (حضور عنصر، كغيابه، يعد اختياراً، على التحليل أخذه بعين الاعتبار)[21].

- **2/ مستوى وضعية النموذج (la pose du modéle)**: ويتعلق الأمر بدراسة الطريقة الخاصة المعتمدة في عرض الموضوعات، وتوزيعها داخل مجال الصورة الإشهارية، أو ما يسمى بالسينوغرافيا (la scénographic) لتحديد أبعادها التعبيرية، وما تضمره من تسنينات (codes) سوسيوثقافية. فوضعيات شخصيات، مثلاً، في علاقاتهم ببعضهم البعض، يمكن تأويلها انطلاقاً من معطيات اجتماعية مضبوطة (علاقة عائلية، حميمية، عدائية،... إلخ).

نفس الشيء ينطبق على الاختيارات الكلاسيكية المتبعة في عرض الشخصيات (النماذج)، وتقديمها للمشاهد. فعرض الشخصية من الأمام، كما لو كانت تنظر للمشاهد، يعطي الانطباع بوجود علاقة شخصية مباشرة بينهما. إحساس سرعان ما يختفي بمجرد استبداله بلقطة جانبية، تكشف عن وجود شخص ثالث وسيط يقطع حبل علاقتهما المباشرة، ويحولها لمجرد تأمل غير مباشر. بكل ما لذلك من انعكاسات متباينة على شكل الانخراط المطلوب من المشاهد. وهكذا: (ففي الوقت الذي تهيمن فيه الرغبة في الحوار وتبادل

الرأي على وضعية وجه لوجه الأولى، تسيطر الرغبة في المحاكاة في الحوار وامتلاك مؤهلات النموذج على وضعية - المشهد - الثانية)[22].

وبذلك يتضح أن تأويل الموضوعات الإيقونية في الصورة الإشهارية غالباً ما يقوم على أساس وساطة إجراءات إيحائية عديدة مؤسسة على مؤثرات مختلفة، تتوزع بين الاستعمالات السوسيوثقافية للموضوعات المصورة من جهة، وأشكال وطرق عرضها على المشاهد من جهة أخرى. وهو ما يعني بعبارة أوضح (أن مصدر تسنين صورة إشهارية يعود دائماً للتصورات اللاواعية لأناس مجتمع ما، أي طريقة نظرتهم للعالم، وبالتالي إيديولوجيتهم)[23]. وهو ما يتطلب مقاربة جديدة تقطع كلياً مع التصورات التقليدية السابقة، ونظراته الاختزالية القائمة على إسقاط البعد الشكلي/ الإبداعي في الصورة، وتحويلها لمجرد - استنساخ - حرفي للواقع. تماسين أو متناسين: (أنه لا يمكن العثور - على الأقل في الإشهار - على صورة حرفية - littérale - خالصة)[24]. وأن: (الأشكال والموضوعات تتداخل في العمل المنجز)[25].

● **III/ العلامات اللغوية (les signes linguistiques)**: أشرنا سابقاً إلى أن الصورة الإشهارية الثابتة تعتمد في تمرير رسالتها على مجموعة مختلفة ومتكاملة من العلامات، من بينها العلامات اللغوية. وتعود ضرورة حضور هذا المكون في بناء الرسالة الإشهارية لقدراته التواصلية الخاصة الكفيلة بسد الخصاص التعبيري الملحوظ في الوسائل الأخرى. وتحصين القراءة من كل انزلاق تأويلي محتمل، من شأنه الإخلال بالهدف الأساسي للصورة. حقيقة يكفي للتأكد منها التذكير بالفرقين الجوهريين الموجودين بين العلامتين، الإيقونية واللسانية:

الأول يتمثل فيما يسميه الباحث لويس بورشي (louis procher) ب: (الدلالة الهشة جداً)[26] للعلامة الإيقونية، مقارنة بمثيلتها اللسانية. خاصية يرجعها نفس الباحث لسببين اثنين:

أولاهما يرتبط بغياب العلاقة التوافقية بين الدال والمدلول في علم الصورة (iconologie)، عكس ما هو حاصل في اللسانيات: (فما نلاحظه فعلاً، هو أن نفس الدال يمكنه إدارة العديد من المدلولات، لأن كل مدلول ينقل، في الغالب، بكوكبة من الدوال. وفي هذه الكوكبة، يمكن لأي دال أن يصبح - دالاً بالنيابة - فقط)[27].

وثانيهما يهم الطبيعة الإيحائية القوية للإيقونة، كعلامة معروفة بتكوينها المعقد، لدرجة يكفي معها إحداث تعديل جزئي بسيط في إحدى مقوماتها (sémes) لتغيير دلالتها العامة ككل.

أما الثاني فيرتبط بقصور العلامة الإيقونية عن أداء بعض المهام التعبيرية الخاصة، كنقل أفكار الشخصيات وأقوالهم. مما يستوجب الاستعانة بالوسيلة اللغوية للتغلب على هذا النقص، واستكمال الأداء الوظيفي. تفادياً لكل ما من شأنه الإخلال بالرسالة الإشهارية، والزج بها في متاهات التأويل اللامتناهية المناقضة لطبيعتها.

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا رولان بارت (R. Barthes)، يحدد، منذ أكثر من أربعة عقود، في دراسة رائدة بعنوان: (بلاغة الصورة/ la rhétorique de l'image)[*]، وظيفتين أساسيتين للرسالة اللغوية في الصورة الإشهارية:

الأولى: وظيفة الإرساء أو الشرح (la fonction d'ancrage ou la légende): وتتمثل في العمل على توقيف مسيرة تدفق معاني الصورة،

والحد من تعددها الدلالي (sa polysémie) عن طريق ترجيح أو تعيين تأويل بعينه، كما يحدث عادة في الإشهار الصحافي، مثلاً، حيث ترتهن وظيفة الرسالة اللغوية بتوضيح الصورة، وحصر كثافتها الإيحائية: (ففي هذا المستوى، إذن، تقوم اللغة بوظيفة تحديد المعنى الإيقوني الصريح، لتفادي أخطاء التعيين)[28].

والثانية: وظيفة تكميلية (fonction de relais): وتتجلى أساساً في المهام التعبيرية التكميلية العديدة الموكولة للرسالة اللغوية في الخطاب الإشهاري، مادامت الصورة، على غناها التواصلي تظل مجرد رسالة بصرية قاصرة عن أداء بعض المهام التعبيرية، ما لم تستعن باللغة. تماماً كما قد يلجأ: (النص أحياناً للصورة لإظهار ما يعجز عن تبليغه)[29]. ليتأكد بذلك الطابع التكاملي الوثيق القائم بينهما، لدرجة ذهب معها جان لوك جودار (jean Luc Godard) لتشبيه علاقتهما التلازمية: (بعلاقة كرسي بطاولة: إذا ما أردتم الجلوس للمائدة، احتجتم لهما معاً)[30].

غير أن هذا المظهر الوظيفي المباشر للرسالة اللغوية في الصورة الإشهارية، ينبغي، مع ذلك، ألا يحجب عنا مظهراً آخر غير مباشر، لا يقل عنه أهمية، ويتعلق الأمر بطابعها التشكيلي، أو ما تسميه مارتين جولي: (بصورة الكلمات/ l'image des mots)[31]. وما تحمله من إيحاءات تعبيرية، لا شك أن لها تأثيراً قوياً في توجيه القراءة، ورسم مسارها، كما نبه لذلك بحق إيتيان بويسنس (E Buyssens) في كتابه القيم (الاتصال والتمفصل اللساني/ la connunication et l'articulation linguistique) قائلاً: (لغتنا لها دلالة مزدوجة، فمن جهة توجد تلك التي نعطيها إياها إرادياً، والتي تعلمناها في المدرسة، والموجهة لتفهم من قبل متلقي رسائلنا. ومن جهة أخرى، هناك تلك الدلالة

التي تمنحها لها رغماً عنا، والتي لم نتعلمها، ويكتشفها عالم الخط (le graphologue)، الذي لا يهتم بمضمون الرسالة. الدلالتان تتجسدان معاً في نفس العلامات الخطية، وليس هناك من وسيلة لفصل التجلي اللاإرادي عن التواصل سوى التجريد). وهو ما يذكرنا بالمحاولات الكاليغرافية الرائدة لبعض الشعراء الغربيين، أمثال رامبو (Rimbaud) وأبولينير (Apllinaire). لذلك نعتقد أن دراسة الرسالة اللغوية لن تكون شاملة ما لم تحط بمستويين، مختلفين ومتكاملين:

الأول: يخص مظهرها التشكيلي (l'aspect plastique)، لما يلعبه هذا المظهر، بمختلف تجلياته، من دور هام في التحديد غير المباشر لمحتوى الرسالة. وهو ما دفع الباحث لوي بورشي للاعتقاد: (بأن شكل ونوع الطباعة المعتمدة، يبدوان لنا، عكس ما اعتقد بارت، أنهما يمتلكان ملاءمة سيميولوجية ما)[32].

وفي هذا الإطار، تكفي الإشارة إلى أن العلاقة التراتبية للطباعة، على ما قد يفصلها أحياناً عن محتوى المكتوب، تبقى مع ذلك فاعلة في تحديد مسار القراءة، عمودياً أو أفقياً، يميناً أو يساراً... حسب نوعية اللغة والثقافة. وبذلك تسهم، إلى حد كبير، في توجيه رؤية المشاهد وتبئيرها في أماكن محددة بعينها، غالباً ما يشكل اسم المنتوج مركزها.

كما أن اعتماد نمط معين في الطباعة يعتبر اختياراً تشكيلياً، تتجاوز قيمته التعبيرية الدلالة المباشر للعلامة اللغوية، لتشمل أبعاداً إيحائية إضافية، لا تخفى أهميتها. لأن الكلمة المعروضة بشكل ولون خاصين، في سياق سوسيوثقافي عام، غالباً ما تشهد المشاهد قبل قراءتها، والتعرف على مضمونها المباشر. تماماً كما يحدث مع المظهر التشكيلي للصورة. لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الإشهاريين يستغلون هذا الاختيار، بكثافة عالية، لتحقيق أغراضهم التواصلية، كما لاحظ ذلك

صاحبا كتاب (دلالة الصورة/ sémantique de l'image): (فالإشهار والملصقات يلعبان على طريقة الطباعة، محولين الحروف، في الغالب، لأشكال تصويرية جذابة)[33].

أما **الثاني**: فيخص المضمون اللساني (le contenu lingustique)، وفيه يتم التركيز أساساً على محتوى الرسالة اللغوية المصاحبة للصورة الإشهارية، بهدف تحديد العلاقة التكاملية القائمة بينهما. وهنا لابد من الاعتراف بالدور الهام الذي تلعبه الدراسة المعجمية والتركيبية، نحوية كانت أو بلاغية، في ضبط آليات اشتغال اللغة، لمؤازرة الصورة، في مهمة الإيقاع بالمشاهد، وتحويله لزبون فعلي.

وبذلك يتأكد، بالملموس، ما قلناه سابقاً، في بداية هذه الدراسة، من أن البحث في الخطاب الإشهاري عامة، والصورة الثابتة خاصة، ممتع ومفيد. ناهيك عن كونه يشكل فرصة معرفية ثمينة لتجاوز النقص التاريخي الحاصل في ثقافتنا البصرية.

بيان الإحالات والهوامش

*) نص العرض الذي شاركت به في أشغال اليوم الدراسي المنظم من طرف مجموعة البحث في المعجم الأدبي والفني بكلية آداب القنيطرة، يوم 2002/4/7، في موضوع: الخطاب الإشهاري بالمغرب.

1) انظر: la nouvelle encyclipédie. éd. des deux cops d'or. 1976. tome. 13. p. 2468.

2) انظر: encyclopadia universalis. Drance. 1977.

*) يعرف القارئ المستهدف، تمييزاً له عن القارئ العادي، بكل شخص يسعى الخطاب الإشهاري للتأثير فيه،

انظر موسوعة مذكورة سابقاً، 1976، الجزء: 13، الصفحة: 2569.

*) انظر بهذا الخصوص دراستي كل من:

- فريد الزاهي: الإسلام والصورة، المفارقة والتأويل.

- محمد سدرة: وضعية الصورة في الثقافة العربية الإسلامية. ضمن مواد كتاب: الدور التربوي والتعليمي للصورة - الحكاية المصورة نموذجاً -، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، سلسلة ندوات. رقم 1992/3.

3) انظر: nouvelle encyclipédie. éd. Bordas . 1988. tome. 8. p. 4502.

4) انظر: M. Joly. introduction a l'analyse de l'image. éd. nathan université. 1993. p. 29.

5) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 61.

6) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 30.

7) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 30.

8) انظر: G. Jean. approches sémiologiques de la relation texte-image dans les livers et albums pour enfants. in l'enfants. l'image. et le récit. éd. mouton. 1977. p. 4.

*) انظر: Groupe Mu. Traité du signe visuel. éd. seuil. 1992.

9) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 82.

10) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 82.

*) انظر: B. cocula et C peyroutet. Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels. Librairie Delagrave. coll. G Belloc. 1986. p. 106.

11) انظر: B. cocula et C peyroutet. op. cit. 1986. p. 106.

12) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 83.

*) انظر: B. cocula et C peyroutet. op. cit. 1986. p. 105.

12) انظر: B. cocula et C peyroutet. op. cit. 1986. p. 89.

13) louis Porcher. introduction a une sémiotique des images. éd. Crédif. 1987. p. 88.

14) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 85.

15) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 107.

*) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 85.

16) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 115.

17) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 112.

18) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 61.

19) انظر: M. Joly. op. Cit. 1993. p. 30.

20) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 72.

21) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 44.

22) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 93.

23) انظر: L Porcher. Op. cit. 1987. p. 139/140.

24) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 129.

25) انظر: B cocula et C peyroutet. Op. cit. 1986. p. 28.

26) انظر: L Porcher. op. cit. 1987. p. 82.

27) انظر: L Porcher. Op. cit. 1987. p. 82.

*) انظر: R. Barthes. Rhétorique de l'image. Communications. 4. éd. seuil. 1964.

28) انظر: L Porcher. Op. cit. 1987. p. 193.

29) انظر: L Porcher. Op. Cit. 1977. p. 3.

30) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 101.

31) انظر: M. Joly. op. cit. 1993. p. 97.

32) انظر: L Porcher. Op. Cit. 1987. p. 195.

33) انظر: B cocula et C peyroutet. Op. cit. 1986. p. 35.

* * *

رغب إليّ الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين أن أعلق على العدد الرابع والأربعين من **علامات**، وهو خاص بـ «**قراءة النص**».
ترددت قليلاً لأسباب من أهمها:

1 - إنني أعُدُّ نفسي لسانياً لا أديباً. وأخشى أن أجور على النقد والأدب.

2 - كانت درجاتي في المواد (الأدبية) أيام الدراسة الجامعية الأولى أدنى من الدرجات في المواد اللغوية. وهذا قد يعني (قلة الذوق الأدبي) في نظر المدرسين.

3 - وقد يعني أن مدرسيّ لهم دينهم ولي دين، بدليل أن بعض المواد الأدبية التي درستها على أيدي بعضهم درجاتها مرتفعة. وهؤلاء بعضهم ذو اتجاه لغوي وبعضهم ليس كذلك، مثل محمود علي مكي، عبدالحكيم محمد راضي، حسين محمد نصار، نبيلة هانم إبراهيم سالم، عبدالمحسن طه بدر[1].

4 - كنت أيام طيش الشباب أكتب القصة القصيرة، وبعد وقفة جادة مع النفس وجدت أنني لم أكن مميزاً فيها، وأن جماهير القراء لا ينقصها الغم، فتركتها. لذلك أخشى أن يكون قد ترسب في العقل الباطن حقد دفين يظهر في التعليقات.

وأما أن التردد لم يطل فللأسباب الآتية:

1 - أن اللسانيات في خدمة الأدب خصوصاً في عصرنا.

2 - أن العلم ليس له حدود يقف عندها. وأن الحجة الواضحة هي المطلوبة.

3 - لا علاقة للدرجات الجامعية بذلك، فعندك الشيخ محمد الغزالي - رحمه الله - كان تقديره العام «مقبولاً» ومع ذلك انتفع الناس بعلمه، في حين أن بعض أقرانه ربما وصل إلى «ممتاز» ولم نسمع عنه شيئاً مفيداً.

4 - إن كان حقد دفين فلا بأس به، فلعله ينشر فضائل طويت، وأتيح لها لسان حقود، كما قال أبو تمام.

وأخيراً أنهي المقدمة الطللية بأن الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين هو الجاني على القراء إن أخفقت في محاولتي هذه، وأسأل الله أن يجنبه هجران هؤلاء الباحثين الأجلاء، آمين!

[1]

أبدأ بالقول: إن هذه العدد/ الندوة عدد دسم يكفي لأن يكون غذاء حولٍ كامل، وهو غذاء متنوع، كيف لا وقد جاوزت صفحات المائدة ألفاً ومئتين! وجاوزت الأبحاث الثلاثين عداً! هذا بخلاف المداخلات، وكل باحث قد أفنى حولاً كريتاً من عمره في تأليفه، والخلاصة: إنني مثل خِراش الذي تكاثرت عليه الظباء، فما درى ما يصيد. لذا سأترك بعض الظباء/ الأبحاث، وأحاول التحاور أو التعليق على بعض آخر منها.

تتميز الأبحاث كافة بالجدية، رغم التداخل في محتوياتها، وإن شئت قلت: «والتناص بعضها مع بعض»[2] وفوق هذا أتيحت لها طباعة كادت تخلو من الأخطاء إلا ما لابد منه كي لا تصاب بالعين، وأكثرها من نوع لا يخفى على فطنة القارئ. لذلك لن أقف عليها باستثناء ما كان في الأعلام أو كان مما يغير المعنى، كذلك لن أنظر في (المداخلات) التي قد تسجّل على علاتها وما فيها من انطلاق بالحديث العامي، وهذا أمر لم يفت تحرير المجلة؛ فنبهتْ عليه، وإن فاتها في بحث حسن البنا عز الدين أن تميز التوكيد الذي أراده بقوله (التوكيد من عندي).

ذكرت هيئة التحرير أنها دعت اثنتي عشرة باحثة للمشاركة؛ لكن أربعاً فقط هن المشاركات، فإن كانت المشاركة تعني الاشتراك ببحث فهذا يسلم لها، وإن كانت تقصد المداخلة والنقاش فالنصاب متوفر. لكن يظل التساؤل قائماً: أين بحث فوزية بريون؟ وأين بحث سعاد المانع؟ خصوصاً أن في المجلة مداخلات من الآخرين على بحثيهما؟ (انظر ص 890-895، 1145-1156) ولهما ردود على المداخلات (انظر ص 897، 1065، 1161). أهو استضعاف للولايا؟ أم إن في الأمر سهواً أو سراً[3].

[2]

عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان: تجربة المرزوقي في شرحه وقراءته لأشعار وحماسة أبي تمام.

الباحث ممن وقفوا جهودهم على الحماسة وشروحها من قديم. وهو يبغي إبراز أهم السمات والظواهر التي تفتقت عنها (عبقرية) المرزوقي في شرح الحماسة. وأعتقد أن بحثه هذا لا جديد فيه غير ما قدمه هو، وباحثون آخرون، في هذا الباب إذا استثنينا إشارته إلى أن القاضي الجرجاني سبق المرزوقي إلى الكلام عن عناصر (عمود الشعر)، خصوصاً الأربعة الأولى: (1) شرف المعنى وصحته. (2) جزالة اللفظ واستقامته (3) الإصابة في الوصف. (4) المقاربة في التشبيه.

بقي أن الباحث في (هـ 1) يذكر أن طبعة الشرح الثانية كانت عام 1968، وكان حقه - وهو يعلم ذلك لا شك - أن يذكر الطبعة الأولى عام 1951م.

وفي الهامش نفسه يذكر للمرزوقي «شرح المشكل من شعر أبي تمام» ويقول: منه نسخة في معهد المخطوطات. وأقول: إن الكتاب مطبوع

عام 1987م بتحقيق خلف رشيد نعمان، بيروت: عالم الكتب. وعنوان النشرة «شرح أبيات أبي تمام المفردة».

* 34- 5 للأثرم بن أبي عبيدة. وصوابه: للأثرم وأبي عبيدة.

[3]

محمد بن مريسي الحارثي: قراءة النص في التراث النقدي العربي.

يبحث في مفردة نقدية واحدة (الديباجة) مع الفلسفة التي أحاطت بها، وناقش باحثين محدثين في آرائهم، منتهياً إلى توثيق العلاقة بين جماليات الديباجة لغة وبعض الفنون كالنقش والتلوين وحسن الصوت. ولا يضير سينية البحتري أن جاءت ثلاثة ألفاظ معدولة عن وجهها بسبب الطباعة.

[4]

محمد العيد الخطراوي: ثلاث نماذج تطبيقية لمحاورة النص.

ختم الباحث كلامه بالقول «رحم الله من أهدى إليَّ عيوبي، وبذل جهداً في محاورتي حواراً هادفاً بناءً، لا عواصف فيه ولا أنواء» اهـ.

ونبشر الباحث أننا فاعلون مع العجز عن الحوار لضيق المجال، ونقول: إن العنوان فيه خطأ وصوابه «ثلاثة نماذج». وإضافة إلى ذلك ففيه:

1 - إطالة في ذكر بدهيات قال عنها «أشياء مهمة» وصلت إلى أربع صفحات.

2 - النقول كثيرة من الكتب القديمة، قد يصل النقل الواحد إلى صفحة كاملة، مع أن الإشارة إليها أولى.

3 - أحكام مبالغ فيها مثل قوله (ص 188): تعتبر قصيدة (أنت الرياض) لغازي القصيبي **من أجمل ما كتب هذا الشاعر، بل من أروع اللوحات الشعرية المنجزة** في الشعر السعودي بعامة، كما تعد في مقدمة الشعر العربي المعاصر، بنية ومضموناً وأدوات فنية متميزة..... اهـ.

وأخشى أن أقول العكس، وأن الشاعر لو سئل لما أجاب هذا الجواب.

4 - نسبة قصائد وأشعار لغير قائليها. ففي (222-8): وتغني أم كلثوم في قصيدتها **وإن** مرّ يوم من غير رؤياك * ما ينحسبشي من عمري. والصواب أن القصيدة - وعنوانها عوّدت عيني - لأحمد رامي. وأن بداية البيت (ونِ) بغير همزة. وفي الصفحة نفسها ينسب للإمام الشافعي:

نعيب زماننا والعيب فينا وما لزماننا عيبٌ سوانا

والصواب أنه لابن لنكك كما في يتيمة الدهر للثعالبي مع أبيات أخرى.

وفي الختام أقول إنه جعلني أتعاطف مع النص القديم (جبيهاء الأشجعي) وأخفق في محاورته للنصين الحديثين؛ للقصيبي والشابي.

[5]

عبدالمحسن القحطاني: المصطلح الاستعلائي: قراءة في مفاهيم السجال النقدي.

أحسن كل الإحسان بقوله «قراءة»، وكانت الدراسة مركزة على **معارك** العقاد وطه حسين وجيلهما، وتوصل إلى أنها لم تفد النقد ولا الأدباء أنفسهم.

فأما عدم إفادتها للنقد فغالباً نعم، وأما الأدباء فاستفادوا الشهرة القائمة على العنف والسخرية والسباب ولي أعناق الحقائق.

وفي (ص 236) يذكر أن النقد العربي القديم كان حذراً في مناقشاته، إذ توجه للنص ولم يتوجه لقائله أو توجه للقديم والجديد. فكان النقاد يستعملون مصطلحات نقدية تميل للحوار مثل: الموازنة، الوساطة، الإنصاف، وأقسى لفظة الخصومة.. اهـ.

ونقول: ليس هذا على إطلاقه. صحيح إنهم لم يستخدموا كلمة (معركة) لكن هذا لا ينفي حدة الألفاظ التي لا تكاد تختلف عن مثيلاتها عند أحفادهم. خذ مثلاً كلام الصاحب بن عبّاد عن شعر المتنبي وسخريته منه ومن شخصه، وتأمل في كتاب كامل للتوحيدي جعله وقفاً على الوزيرين البويهيين[4]. وغير ذلك كثير.

وفي (ص 241) يتحدث عن مدرسة الديوان التي تضم العقاد والمازني وعبدالرحمن شكري. وهذا في رأينا خطأ. فهل سموا أنفسهم كذلك؟ الجواب: لا. هل الهجاء المر الذي صبه المازني على شكري في «الديوان» بموافقة من شكري؟ الجواب: لا. هل يوافق شكري الاثنين في أفكارهما؟ لا تتسرع فتقول نعم، لأن هذا التشابه موجود عند الشعراء الذين نشروا أشعارهما في مجلة أبوللو. فهل أصحاب أبوللو من مدرسة (!) الديوان؟

وسيتكرر الحديث عن (ثلاثي) مدرسة الديوان في الأبحاث اللاحقة، فلا نكرر.

[6]

نورة الشملان: تعدد القراءات في تراثنا الشعري.

نية الباحثة حسنة لكنها لم تتحقق؛ فقد أطالت دون مسوغ الحديث

عن جذر القراءة والتفسير والشرح والتأويل، حتى وصل بها الأمر إلى تعريف (علم القراءات)! مع أنه شيء مختلف تماماً عما ترومه، وعرجت على اختلاف القراءات (!) في آية المسح على الرجلين، مع أن القراءة سنة كما قالوا. واكتفت بنقول محفوظة عن التراث، مختتمة ورقتها بنموذج «ولما قضينا من منى.....».

وكانت العبارة تستغلق عليها، فتأتي بعدة أفكار دفعة واحدة، ولا رابط يضم هذه الأفكار، ولا إجماع عليها. خذ مثلاً (ص 311 ف 1): «واهتمام المسلمين بالقرآن دفعهم إلى الاهتمام بلغة القرآن. فظهرت الدراسات اللغوية التي **كانت** من مهامها التصدي لكل لحن يرتكب في قراءة القرآن. وتكاثرت المؤلفات اللغوية والنحوية وانقسم أصحابها إلى مدارس؛ مثل: مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة ومدرسة بغداد والمدرسة المصرية. وكل هذه الجهود بذلت للتوصل إلى قراءة صحيحة للقرآن» اهـ.

وأقول:

1 - ذكر المحدثون أسباباً وقصصاً عن نشأة الدراسات النحوية، لكن لم يذكر أحد أن هذه الدراسات مهمتها (التصدي لكل لحن...)، فهل كتاب سيبويه من هذا النوع؟

2 - هل (تكاثرت) المؤلفات ثم انقسم أصحابها؟ أم ظهرت المدارس وكثرت المؤلفات؟

3 - القول بوجود هذه (المدارس) أمر غير مسلم به عند الباحثين، والذي عليه الاتفاق وجود مذهبين: بصري وكوفي. أما البقية فمختلف عليه، وإلا قلنا بمدارس جغرافية.

4 - إذا كانت كل تلك الجهود بذلت للتوصل إلى قراءة صحيحة للقرآن، فماذا كان المسلمون يفعلون في صلاتهم؟ ثم أليست القراءة الصحيحة مصدرها الرواية أولاً.

وتبقى بعض الأمور الطباعية التي شوهت الشعر وغيره.

(320-4، 5)

وكم من عائب قولاً صحيحاً وآفته **في** الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه على قدر القرائح **والعلوم**

والصواب (من) و(الفهوم).

(320-10) بيت زهير المشهور قافيته خطأ، وينقصه كلمة (عِرضِه).

(320-2 من أسفل) ويحكم الآلام على أن يغلبني مثل هذا.

الصواب: وَيَحكُمْ! أُلامُ....

(321-14) القاضي الجرجاني (ت 471هـ). لكن صوابه: هذا تاريخ وفاة عبدالقاهر.

(330هـ 1) عبدالسلام بن عبدالعالي. صوابه: بنعبدالعالي (كما يريده صاحبه).

(333 هـ 31) مطبعة هنية: صوابه: هندية.

(334 - هـ 42) جاء أن ديوان المتنبي شرح أبي البقاء العكبري.

وهذا الخطأ لا تنفرد به الباحثة، بل هو شائع عند الكثيرين، مع أن المرحوم مصطفى جواد منذ خمسين سنة قد أثبت من خلال الشرح ووقائع وملابسات أخرى أنه لا يصح أن يكون لأبي البقاء الحسين بن عبدالله العكبري (ت 626هـ)، ورجح أن يكون لعكبري آخر هو ابن عدلان الموصلي.

ورغم ذلك استمر طبع الشرح وسرقته أيضاً بعد أن كتب عليه: تحقيق مصطفى السقا وعبدالحفيظ شلبي وإبراهيم الإبياري (!). وجاء الباحث خلف رشيد نعمان (1989) في مقدمة تحقيقه «النظام في شرح

المتنبي وأبي تمام»[5]. وأعاد هذه القضية جذعة ابن المستوفي الإربلي فقال إن المصنف - وهو من رجال القرن السابع - أفاد من الشروح السابقة لديواني الشاعرين. وأن المحقق عندما كان يرد لفظ «العكبري» في الشرح يسارع إلى «التبيان في شرح الديوان» المنسوب إليه، والذي تحدث عنه مصطفى جواد، فلا يجد الكلام في موضع البيت، وتكررت الإشارة، وتكرر عدم وجودها.

(334 - هـ 48) أأن زمّ **أجمالُ** وفارق **حيرة**.

صوابه: أجمالُ، جيرة (بالجيم).

(334 - هـ 60) **تحقيق ت هـ رتز. صوابه**: تحقيق هـ. ريتر. ولا يخفى أن (هـ) اختصار هلموت.

[7]

السيد إبراهيم: اتجاهات غير تقليدية في قراءة القدماء للنصوص

كعادة الباحث في طرق مناطق لا يجتازها الباحثون، وإن مروا بها مرّوا عجلين. يتحدث السيد إبراهيم عن ثلاثة أنماط غير تقليدية في قراءة النصوص عند القدماء.

النمط الأول: تعاملُ شاعرٍ قديم مع شعرٍ آخر سابق عليه، باستخدام بعض تقنياته الفنية وأجزاء من بعض أبياته، لكن الشاعر الجديد، مع ذلك يرسم رؤية مغايرة. وضرب مثالاً وافياً من حيث التحليل لكعب بن زهير وقراءته قصيدة لأوس بن حجر التميمي.

والنمط الثاني: يتمثل في أخبار الشعراء القدماء التي يمكن أن تكون قراءة متعمقة لأشعارهم، وكانت أخبار امرئ القيس وذي الرمة مجالاً لتناوله.

والنمط الثالث: شروح للشعر تصرفها عن ظاهر اللفظ وما يحتمله، وتوجه الشرح إلى آفاق جديدة من المعاني، وهي رمزية مبيتة - كما يقول - وتناول شرحاً لـ «بانت سعاد» للشيخ أحمد بن بدير القدسي، يوجه الألفاظ والمعاني توجيهاً صوفياً، كما تناول شرحاً للشيخ أحمد السجاعي يتناول فيه أنشودة من أناشيد الصبيان في الريف المصري. وهذا النمط الأخير سماه تفسيراً رمزياً وأردفه بأليجوري ومَثَلي.

كان البحث محشواً بالفوائد، إذ على الطريق نعا على بعض المتعاملين مع الشعر الجاهلي عدم جديتهم، ومر بالتفسير الشفوي للشعر الجاهلي، وامتداد التفكير الرمزي إلى مجالات أخرى في الثقافة العربية الإسلامية.

ونلاحظ أن الباحث قد ألمح إلى وجود مدرسة فنية في الشعر الجاهلي رأسها أوس بن حجر. وهذا أمر لاحظه قدماؤنا عندما ذكروا أن زهيراً تلميذٌ لأوس، وكعب تلميذ لأبيه، والحطيئة تلميذ لكعب، وهدبة تلميذ الحطيئة وهؤلاء التلاميذ رواة لأشعار أساتذتهم. أما المحدثون فقد ذكروا وجود المدرسة ومنهم طه حسين، ثم كانت مدرسة زهير في العصر الجاهلي والإسلام موضوعاً لرسالة الماجستير التي تقدم بها سيد حنفي حسنين إلى آداب القاهرة 1958، ثم أفرد لها فصلاً في كتابه «الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية»[6].

كما نلاحظ أنه أورد مقاطع أنشودة الأطفال، كل مقطع في سطر، والأصوب أن يجعله في شكل رباعية أو (سونيته) كما يسميها:

أبو قردان زرع فدان

ملوخية وباذنجان إلخ.

ولاحظنا أنه ضبط كلمة الجُندي - بضم الجيم. فإذا لم يكن النص

في المصدر مضبوطاً فإني أرجح كسر الجيم، لأني سمعتها في الريف المصري مكسورة، ثم لورود الكلمة في كتب التاريخ والأدب، في العصر المملوكي بهذا الضبط، ومعناها هناك: الضابط أو ما كان في درجته وليس الفرد العادي.

بقي أن أقول إن هناك نمطاً رابعاً من القراءة غير التقليدية، هي قراءة النص العامي كقراءة الشرّاح المتأخرين للأشعار الفصيحة، لكنها قراءة ساخرة سخرية قد تصل إلى حد الغلظة. ومن ذلك ما ورد في «نزهة النفوس ومضحك العبوس» لابن سودون البشبغاوي (ت 896هـ)، وكتاب «هزّ القحوف شرح قصيد أبي شادق» ليوسف الشربيني (ت ح 1097هـ).

[8]

محمد مهدي غالي: قراءة الشعر القديم، مصطفى ناصف نموذجاً.

كنت أظن - وبعض الظن إثم - أن البحث سيكون مناقبياً عن العلامة الذواقة مصطفى ناصف. وحمدت الله أن خاب الظن الآثم؛ ذلك أن الباحث نظر في أهداف القراءة عند ناصف - وهي موجودة في مؤلفاته - فرآها أهدافاً متضافرة هي: (1) البعد الوجودي لإعادة قراءة الماضي. (2) وفكرة النهضة. (3) وإعادة تشكيل الماضي والتراث. (4) ورفع الظلم عن الشعر الجاهلي، الذي رأت القراءات السابقة له أنه شعر ساذج بدوي لا عمق له. (5) وهناك بعد قومي للقراءة من حيث هي سبيل لاستعادة العربي ثقته بنفسه.

بعد ذلك نظر في إجراءات ما قبل القراءة، ثم حتمية أن تكون علاقة صوفية بين القارئ والعمل الأدبي تصل إلى حد التقمص، الذي يفتح الأسرار ويكشف عن الكنوز. لكن التعاطف لا ينبغي أن يقوم على حساب التخلي الكامل عن ذات القارئ.

وبعدها نظر في خطوات المنهج (الناصفي) القائمة على طبيعة الرمزية للعمل وتعدد مستوياته بين ظاهر وباطن، والاستناد إلى الحدس، وقد يذهب إلى (مفتاح العمل) الذي يضيء أعماق النص.

لكن ناصفاً لا يطبق منهجه آلياً، بل إنه ينوع فيه، فهو تجريب ومغامرة في كل مرّة. ويذهب الباحث إلى أن هذا التجريب يوقعه في تضارب. فتارة يكون حصان امرئ القيس - في المعلقة - هارباً من خطر، وتارة يكون الحصان دائباً كي ينزل المطر، وفي قراءة ثالثة يكون الحصان جامعاً للمتناقضات فهو مثلٌ للبؤس والبطولة.

ويرى الباحث أن ناصفاً قد يصدر أحكاماً على الشعر الجاهلي يغيب عنها اختلاف التجارب واختلاف الشعراء، ويؤدي سعيه إلى ثبات فرضيته ألاّ يلتفت إلى الكلمات التي لا تحقق له ما يريد، وقد يربط بين أجزاء النص وصوره ليستنتج منها ما يريد فرضاً لفرضياته، وقد لا يستند التأويل إلى قراءة صحيحة للشعر أو تمثل لرموزه، وكثيراً ما يقفز إلى التأويل دون استناد إلى استقراء صحيح للشعر.

ولا يدفعنا إعجابنا بالبحث، مع عميق احترامنا لمصطفى ناصف، إلى إغفال خطأين وردا (ص 410): «فإن هذا الحصان نفسه يظهر في قراءة أخرى ولا غاية تشغله **منكفئ** على ذاته، **مكتف** بها». فالصواب: منكفئاً.... مكتفياً.

[9]

عالي بن سرحان القرشي: تشكيل بيئة حركة ذهنية النص (الأمثال، نموذجاً)

بحث قصير ينطلق من مسلمة أن النص حركة مستمرة تتجدد الطاقة الموجودة فيه، ويظل تلقي المستقبل وتأويله مرهوناً بظرف محدد،

ومع ذلك يظل حاملاً لتلك الرؤية التي لاصقت استقباله، ثم تنمو هذه الاستقبالات.

اختار الباحث الأمثال، نموذجاً لقوله، وبالتحديد الأمثال التي صاحبت حكاية جذيمة الأبرش والزباء، مكتفياً بالسياق التأويلي، منصرفاً عن السياقين الحر والوظيفي، منتهياً إلى أن القراءة الجمعية للنص ينبغي أن لا تهمل في ظل الانشغال بالقراءة الفردية.

وإذا كنا مع الباحث نتفق في آراء، فإننا نخالفه في قوله إن لغة المثل قد أحيطت بالعناية فلا تغير ولا تبدل. ورأيه هذا هو رأي أكثر دارسي الأمثال، لكننا نرى أن المثل الذي هو عبارة قصيرة تحمل حكمة وتشبيهاً ضمنياً، يتعرض للتبديل. فأمامنا كتب الأمثال الفصيحة تورد عدة صيغ للمثل الواحد، فإن قلت: اختلاف رواة، قلنا: الرواة مستخدمون للمثل، وتغيّر بعددهم، إن سمحت بنيته بأكثر من ذلك. بل إن الباحث أورد «لمكر ما جدع قصير أنفه» وهو في مصادر أخرى «لأمر ما...». وإذا تركنا الأمثال الفصيحة وجئنا إلى أمثال العامة في كل قطر، وجدنا هذا التبديل. وإليكم (مثلاً) يمنياً:

ذي ماشو داري، يِقُل بِلسِن

الذي ماشو داري، يقل بلسن

اللي ما يدريش يقل بلسن

اللي ما يعرفش يقول بلسن(7)

[10]

جودت كساب: التكامل والتماثل في معلقة امرئ القيس

يرى أن الشعر الجاهلي استعصى على مقتحمي أسراره، فرفض

قراءات كمال أبو ديب ونصرت عبدالرحمن وريتا عوض، ورآها قراءات تأويلية تحمل النص إلى الفكر والاعتقاد، ولا تصل إلى الفكر والاعتقاد من النص. وتبين له أن المعلقة مبنية **بناءً صارماً** على مقولتي: التكامل والتماثل. ثم راح يحللها بوحداتها الست حسبما زعم.

ولم أر صرامة في المعلقة، ولا جمالاً في التطبيق من الباحث الذي قال في البداية «وجاء تكليفي في الجامعة التونسية بتدريس مادة الأدب الجاهلي **للاحتكاك اليومي بالنص**» 1 هـ.

ولا ندري، علم الله، كيف (يحتك) (يومياً) بالنص. أيبدأ بعد صلاة الفجر بقراءة مقطعين أو ثلاثة من شعر امرئ القيس، وعندما ترتفع الشمس، يحتك/ يقرأ - 3 - أبيات لعنترة، ثم عند الهجير يقرأ أربعة أبيات لساعدة الهذلي.. وهكذا يظل في (احتكاك) مع الشعر الجاهلي حتى يغلبه النوم؟

[11]

جريدي المنصوري: الأحلام والتفكير الرمزي

بحث ممتع عن الأحلام بوصفها نصوصاً سردية كانت غائبة عن الوجود الأدبي. والباحث يرود مناطق علمية شتى بأسلوب سلس شائق، وينتقي شواهده بذكاء، ولطافة، مع أنه بدأ البحث بعبارة معقدة نوردها دون تعليق: «هذه الدراسة تتناول نص الحلم باعتباره نصاً أدبياً سردياً، وهي **تدخل في نقد النقد من خلال مسألة نقص النقد**»!

وهناك هنات لغوية:

8-658 «وليس تعدد تفاسير الحلم الواحد واختلاف العلماء في ذلك **إلا دليلاً**». صوابه: إلاّ دليل.

17-644 قيس بن الخطيب. صوابه: قيس بن الخطيم.

668 – ف 4 أورد الباحث أن الطفل إذا سقط سنه «فيقول له الأهل: ارمها لعين الشمس وقل: يا عين الشمس خذي سن حمار واعطيني سن غزال» وهذه الظاهرة موجودة في اليمن. والطريف أن ابن أبي الحديد (ت 656هـ) ذكرها في شرح النهج، فقال: «الغلام إذا سقط له سن أخذها بين السبابة والإبهام، واستقبل الشمس إذا طلعت، وقذف بها وقال: يا شمس أبدليني بسن أحسن منها»[8].

672هـ 4 ترجمة عيسى **الكاعوب**. صوابه: العاكوب.

[12]

عزت خطاب: النص المترجم

692-20 تنتابه حالة من الخُبْل. صوابه إما الخَبْل (بفتح الخاء وسكون الباء) أو الخَبَل بفتحتين.

692-22، 23 يتحول بعض الرجال إلى ذئاب في الليالي البيض التي يكون فيها القمر بدراً وذلك عندما يتعرضون **مباشرته** إلى أشعته. صوابه: مباشرة.

695-12 قام بالترجمة الأولى الشاعر **سرجون بولس**. صوابه: سركون بولس.

[13]

لمياء باعشن: المنهج الأسطوري في النقد العربي الحديث.

أخذت الباحثة على عاتقها مهمة الكشف عن ملامح هذا المنهج، بتقصي جذوره التأسيسية، حتى إخراجه إلى حيز الوجود، وتناولت عقبة المصطلح وكيف ولد على أيدي علماء النفس، ثم رأي علماء الاجتماع في الأسطورة، وكيف انتقلت الأسطورة إلى وسط بين الإناسيين والبنيويين،

وأثر إليوت في توظيفها في الشعر، ثم كيف أثرت قصيدته (الأرض اليباب) في شعراء العرب، والجدل الدائر حول وجود الأساطير أو عدمها عند العرب. وكيف ظل مصطلح الأسطورة مضطرباً عند نقاد العرب، ثم ذكرت بعض من كتبوا عن الأسطورة والشعر العربي، وكيف أن النقد الأسطوري لم يفلح في بلورة ملامح منهجية خاصة به.

ورغم كثرة المقالات حول هذا الموضوع، خصوصاً في **علامات**، فإن هذا البحث ليس ترديداً للسابق وإن أفاد منه.

وتبقى بعض المؤاخذات التي ينبغي للبحث أن يبرأ منها:

710-2 «فليس هناك **نقداً** روائياً ولا **نقداً** مسرحياً ولا **نقداً ملحمياً**، فقط **نقداً أسطورياً**» الصواب: يرفع كل هذه المنصوبات.

712-2 من أسفل: باعتبارها **جزء مكون**. صوابه: جزءاً مكوناً.

713-20 د. نزار سود العيون. صوابه: د. نزار عيون السود.

720-13 المساحة **الختفية**. صوابه: المختفية.

723 ف 2 ذكرت الباحثة أسماء نقاد اهتموا بالطبيعة الشعرية للأساطير، كان من بينها خليل أحمد خليل في «مضمون الأسطورة في الفكر العربي». والمؤلف مصنفه ردّ كل عقائد المسلمين ومناسكهم من حج وعمرة وأضحية وغير ذلك إلى ممارسات وثنية، للأسف الشديد. والكتاب صادر عن دار الطليعة ببيروت فإن كان فيه علم – من أي نوع – أو شعر أو نقد فني، فحاسبوني.

727-7 سيكتشف أنه بالفعل **منهجاً أسطورياً**. صوابهما بالرفع.

[14]

أحمد صالح الطامي: الشاعر العربي الحديث وقراءة التراث الشعري.

العنوان صوابه: صلاح عبدالصبور وقراءة التراث الشعري».

[15]

محمد ربيع: النظرية اللغوية العربية في المرايا.

في 53 صفحة يتناول الزميل محمد ربيع الغامدي مشروع عبدالعزيز حمودة النقدي في المرايا المحدبة والمرايا المقعرة، خصوصاً ما زعمه صاحب المشروع عن نظرية لغوية عربية، ورأى أن حمودة أخطأ الطريق عندما بحث عنها لدى البلاغيين وترك اللغويين والنحاة، وأنه أخطأ ثانية عندما جعل ثنائيات سوسير متكأ له... إلخ. هذا النقد.

وأنا أوافق الزميل في أغلب ما طرح، وأضيف إن حمودة كان ينقل بالواسطة عن قدمائنا، ويرى بعيون هؤلاء الوسطاء المحدثين، وكأنما ضاق عليه الوقت ليبحث بنفسه عن بغيته. كذلك لا أدري كيف غفل صاحب المرايا عن كتاب عبدالحكيم راضي «نظرية اللغة في النقد العربي»، ففيه اجتهاد مشكور عن رؤية النقاد القدماء لهذه اللغة، وهو ينقل من النصوص القديمة مباشرة. فإذاً كيف يسوغ له الزعم أنه (سيحاول)، وهناك من فعل. بل أعجب من ذلك أن حمودة استسلم تماماً للنقل عن محمد عابد الجابري دون نقد ولا رأي، مع أن آراء الجابري في اللغة العربية وعلمائها سيئ.

بقي أن أقول إن العرب ليس لهم نظرية واحدة بل نظريات، ولست موافقاً للزميل الغامدي بأن وصف النظرية اللغوية بالعربية خطأ، فهاهم المحدثون يتحدثون عن المدرسة الوصفية الأوروبية واختلافها عن الوصفية الأمريكية، وهناك حديث عن مدرسة لندن ومدرسة براغ ووصفوا نظريات لغوية وغير لغوية باليونانية والهندية.. إلخ.

[16]

سلطان سعد القحطاني: قراءة النص النقدي عن الرواد

الرواد الذين تناولهم: طه حسين والعقاد ومحمد مندور، ولا ندري كيف فاته حسين المرصفي وهو أقدم الجميع، كذلك في الحديث عن العقاد فاته كتاب عبدالحي دياب. ولن أقف عند آرائه وتحليلاته الشائقة، بل سأقف عند بعض الأفكار الاستطرادية التي ذهب إليها وكثير منها فيه نظر.

● في ص 958 يذهب إلى أن الأيام أول سيرة ذاتية عربية... فلم يعرف الأدب العربي قبلها فن السيرة (ذاتية وغيرية) خاصة ما يتعلق منها بحياة الكاتب نفسه... إلخ. وهذا الزعم يكذبه الغربيون؛ وفي العدد نفسه بحث لصالح الغامدي عن السيرة الذاتية العربية في الدراسات الغربية الحديثة، تذكر العكس تماماً. وإذا كنا لن نبالغ مبالغة المصادر الغربية في كثرتها في تراثنا، فإننا سنقتصر على التي يتحدث فيها المؤلف عن نفسه، في مرحلة من حياته أو أكثر.

- المنقذ من الضلال لأبي حامد الغزالي.
- الاعتبار لأسامة بن مرشد بن منقذ.
- عبدالله بن بُلقين الزيري.
- ابن خلدون ورحلاته شرقاً وغرباً.
- مذكرات المؤيد بالله إسماعيل (القرن الحادي عشر الهجري).

والخلاصة أن الأيام ليست الأولى، أو (الأولة) كما في الأساس للزمخشري.

● ص 982 و983 يذكر الباحث أن (وحدة القصيدة) عند العقاد تنطلق من أسس حديثة وأسس قديمة. وهذا حق. وقد أفرد إبراهيم عبدالرحمن بحثاً

لذلك في العدد الأول من مجلة فصول القاهرية. غير أنه نفى التجديد عن العقاد في هذا الشأن.

● 995 س 10-12 «وإن من يعود إلى مراثي متمم بن نويرة الذي **قتل أخاه** مالك بن نويرة في معركة اليمامة، عندما **ارتد عن الإسلام وحارب المسلمين، في صفوف** مسيلمة الكذاب، يجد الوجد والأسى».

وأعتقد أن سلطان القحطاني - ولا أنا - حضرنا هذه المعارك، غير أن الطبري واليعقوبي في تاريخيهما لم يقولا ذلك. **فأولاً** لم يَقتل متممٌ أخاه مالكاً. والسبب خطأ نحوي. **وثانياً** أن مالكاً لم يقتل في معركة اليمامة ولم يكن في صفوف مسيلمة لأن معركة اليمامة كانت بعد مقتله بدهر. **وثالثاً** أنه لم يحارب أحداً من المسلمين، بل فاجأه قائد الجيش الإسلامي، وقد دفع أبو بكر الصديق رضي الله عنه عن ديته وديات بني قومه من بيت مال المسلمين، بل إن سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه، عنف القائد الإسلامي على قتله مالكاً، وظل يحفظها له عندما تولى الخلافة، فعزله.

● في البحث تكرار لمدرسة الديوان وذكر الثلاثي: العقاد والمازني وشكري. وقد سبق أن قلنا إنها تسمية غير صحيحة، فلا ثالثهم له كتابة في الديوان، بل في الديوان انتقاص من شاعريته وإنسانيته. ثم إذا كان الجزء الأول من الديوان صادراً في 1921 وظل شكري مجافياً لهما قبل صدوره وبعد ذلك إلى وفاته، وإذا لم يسمّ الثنائي اتجاههما هذه التسمية، فإذن هي تسمية باطلة من كل الوجوه.

● وتبقى هنات لغوية وطباعية:

977-10 إحدى قرى المنية. صوابه: المنيا.

977-16 الذي افترى عذرية الجمود الفكري. صوابه: افترع.

* * *

[17]

وبعد النظر في المقالات أنتقل إلى ما جاء في المداخلات بحسب الشرط الذي شرطته على نفسي.

296 ف 2 وجاء إليه **ابن مناز**ع وهو شاعر مشهور. صوابه: **ابن مُنَاذِر**.

489 ف 1 الشاعر الجاهلي يقول (**يا فاطم** قبل بينك **بدعي**).

الصواب: أفاطم قبل بينك متّعيني.

9-504 العشق **منغوليا**. صواب: مالينخوليا.

17-506 مارلن براندو. صوابه: مارلون براندو.

15-510 وأعلى مروءة الدنيئة. صوابه: الدنى.

6-770 كنت أتمنى ولو شاهد **يأعبر**. صوابه: شاهداً يعبّر.

12-774 كأس العبس كانت فوق جفني

مناخــاة فلما ثرن ســالا

صوابه: مُناخاتٍ

775 ف 2 «في اللغة الإنجليزية» التي تعتمد تذكير القمر وفي اللغة العربية التي تعتمد على تأنيث القمر».

هذا كلام غير صحيح البتة؛ فالإنجليزية لا تذكير فيها ولا تأنيث سواء للقمر أو للشمس، وإلا فما هي العلامة الصرفية الي تدل على ذلك؛ أما العربية فتذكر القمر وتؤنث الشمس. وقديماً قال أبو الطيب:

فما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ

ولا التذكير فخــرٌ للهــلالِ

5-780 ترجمة محمد بكتر. صوابه: مرمادوك بكتال.

780-20، 21 «لأن اللغة الإنجليزية هي منحدرة من اللغة الألمانية».

الصواب: ليست إحداهما بمنحدرة من الأخرى، بل كلتاهما من الفصيلة الجرمانية مع السويدية والهولندية والأيسلندية وغيرها.

781-1 «بحكم أن اللغة الألمانية والإيطالية تنحدران من مصدر واحد» أقول: سبحان الله! بل مصدراهما مختلفان، فالألمانية جرمانية والإيطالية لاتينية.

783 ف 2 في كتاب **الحاكمي**. صوابه: الحاتمي.

890 ف 1 الشاعر **ابن الرمة**. صوابه: ذو الرُّمَّة.

893 ف 2 الإعراب **فرض المعنى**. صوابه: فرع المعنى.

895 ف 1 «والمعروف **شارل** وهو من تلاميذه (يقصد سوسير) قد **طور** هذه النظرية تطوراً كبيراً، طوره في مجال الدراسات الأسلوبية، **فأصبح ما يسمى بعد ذلك الأسلوب هو الرجل**!».

نقول في العبارة أخطاء كثيرة منها: والمعروف شارل، والصواب: **المعروف** أن شارل بالي. ومنها: تطوراً، صوابها: تطويراً.

لكن شارل بالي ليس صاحب مقولة «الأسلوب هو الرجل»، بل المعروف أن بوفون (Buffon) [1707-1788] هو القائل: Le Style est l'homme même «الأسلوب هو الرجل نفسه» في كتابه: مقالات عن الأسلوب، الصادر 1753.

898 ف 1 شعراء مصر وبيئاتهم في **القرن** الماضي. صوابه: الجيل؛ كما في بقية الصفحات.

1063 ف 2 إلى فكرة مارثوذكس. صوابه: مرجليوث «أما د. سلطان القحطاني فقد ذكر أن امرأ القيس كان من سكان نجد، لكنه في الأصل من اليمن، ويؤكد ذلك بيته الشهير».

قال عباس: أؤيد أن امرأ القيس نجدي لا يمني، كان أبوه زعيماً على «كندة» وهذه في نجد، وكانت لها علاقات وتحالفات مع القوى الإقليمية آنذاك؛ وبقية قصته أعني الأب والولد الشاعر معروفة. لذلك كان طه حسين معذوراً في استبعاد شعره من الجاهلية بحجة أن لغة الجنوب غير لغة الشمال، وهو في ذلك منسجم مع نفسه ومع المصادر القديمة. أما وقد كان الشاعر نجدياً فلا غبار على لغته. وبعد ذلك ألم تشر حفائر (الفاو) في المملكة العربية السعودية إلى قرية كبيرة اسمها (كِدّة)، أليست كندة بعد فك الإدغام بالنون؟ ثم إن وجود (كندة) في حضرموت لا يغير من الأمر شيئاً، فكم من مواقع جغرافية في أماكن متفرقة حملت اسماً واحداً. خذ عندك: سعدياً الفيومي، أتظنه مصرياً من الفيوم؟ كلا بل هو عراقي من (الفيوم) أيضاً.

وبعد: أرجو أن أكون قد وفقت في هذه التعليقات، وأن لا أكون قد جاوزت حدودي؛ (لغوياً) غير مبين. وأخيراً أنا (زبون) لمجلات النادي الأدبي الثقافي، وزبون متعب يطلب الكثير من أصحاب المحل. كان الله في عونهم. آمين!

● علامات

الشكر والتقدير الجم، للأستاذ الدكتور عباس السوسوة، على تعاونه ومشاركاته واستجاباته، وننتظر منه المزيد، بقدر ما تسمح به ظروفه، ونرحب به – زبوناً – لمجلاتنا وإصداراتنا، ونتقبل أتعابه، بل ونشكره عليها.. ونردد تلك الدعوة الكريمة: «رحم الله امرءاً أهدى إلينا عيوبنا».. وعن تساؤل كاتبنا عن مشاركة الأستاذتين: فوزية بريون، سعاد المانع، فأقول إنهما لم تقدما للنادي نصي المشاركة رغم المطالبة والمتابعة.! على أن الدكتورة سعاد المانع، بعثت إلينا بحثها، قبل التئام – الملتقى الثالث – بأسبوع، مع اعتذار في التأخير.. واطمئن أخي السوسوة، إلى أن الأمر ليس استضعافاً لسيداتنا، لكن العكس هو

الصحيح، ولعل كاتبنا المجيد رأى في كلمتي، في افتتاح الملتقى «الثالث» ما يشبه التحريض للنصف الآخر لكي يأخذ دوره، ويزاحم، وصولاً إلى الصدارة، فنحن يا أخي عباس - مع -، ولسنا - ضداً -.. مع تحياتي وتقديري.!

رئيس التحرير

الحواشي والإحالات والمراجع

1) تحتاج الأسماء إلى دراسة سيميائية، خاصة فيما يتعلق باختيار الشخص، فمحمود علي مكي = محمود يوسف علي حسن مكي، ونبيلة هانم إبراهيم سالم هو الاسم الحقيقي للدكتورة نبيلة إبراهيم، وعبدالمحسن طه بدر = محمد عبدالمحسن طه بدر، وصلاح فضل = محمد صلاح الدين محمد فضل، وأحمد شمس الدين الحجاجي = أحمد بن أحمد شمس الدين الحجاجي. وأعجب من ذلك أن المرحوم شكري محمد عياد اسمه عبدالفتاح شكري.

2) من هنا (التناص) تكرار الحديث عن انتقاد سيف الدولة للمتنبي في الميمية ورد المتنبي محتجاً بصنيع امرئ القيس، وحديث عبدالقاهر عن النظم وبعض طرائقه، وكلام الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق، وغير ذلك.

3) الولايا جمع وليّة: الضعاف من النساء والولدان. وهو لفظ قديم ودلالته قديمة تعود إلى عصر الاحتجاج باللغة. انظر - إن شئت - شرح الحماسة للتبريزي، واترك الصفحات لفطنة القارئ. واللفظ في ديوان فتيان الشاغوري (ت 565-615هـ) (ط دمشق ص 580):

ألهفي للحسين غداة أضحى　　　هناك بكربلا شلواً قتيلا
يمزّق جسمَهُ دوسُ المذاكي　　　وقد أعلت ولاياهُ العويلا

4) انظر: الصاحب بن عبّاد: الكشف عن مساوئ المتنبي (ضمن: الإبانة عن سرقات المتنبي) تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، القاهرة: دار المعارف 1969. والتوحيدي: مثالب الوزيرين. تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق: دار الفكر 1997.

5) طبعة دار الشؤون الثقافية ببغداد، واطلعت على الأجزاء الثلاثة الأولى منه. وأخبرني بعض الزملاء أن المحقق قد وصل إلى الجزء السابع.

6) نشرته الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة 1974.

7) البلسن - بضم الباء وكسرها - العَدَس. واللفظ موجود في لزوميات المعري.

8) عز الدين عبدالحميد بن أبي الحديد المدائني: شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، القاهرة: مكتبة عيسى الحلبي 64 - 1967م جـ 397/19.

تتعدد فضاءات مجموعة الشاعر (سعد الحميدين) المعنونة بـ (للرماد نهاراته)[1] تعدداً يتقطع من الناحية المورفولوجية - الشكلية - ومن الناحية الابتنائية الجمالية الموزعة كـ (هارموني) إلى أربع قصائد (رحلة المراحل/ متوالية الصورة الأخرى/ قاب قرنين/ وللرماد نهاراته) تشابكت في ذاكرة الدلالة الأولى وابتعدت عنها إلى دلالتها الجديدة تبعاً لنسق الكلمات القصيدية المختزلة لأبعادها حيناً، والمتوالية في أبعادها حيناً، والمتحاورة مع الموروث الصوفي والأدبي بطريقة خاصة حيناً ثالثاً.

ولابد لعبور الشعر من فيزيقيته (كلماته المكتوبة، فضائه الأسود) إلى ميتافيزيقيته (كلماته اللامكتوبة - فضائه الأبيض) لابد من بصيرة موشورية كاشفة للمغيب والمتزحلق وراء المدوّن الموجود كحضور أولي، إلى لحظة الحضور الثانية المتمركزة بحركة ما في الغياب القريب الحضور أو البعيد الحضور. وهذه المسافة المتنوعة للحضورات تحددها العلائق الناجزة والقابلة للإنجاز، والتي لا تعلن عن متعيناتها ولامتعيناتها بسرعة كونها متحركة بتمويه ما، يتزحزح عن فضائه العادي واحتمالات حضوره الأولى المتماوجة كـ (حرف رمزي) راحل في القصيدة الأولى المؤلفة من اثنتي عشرة ومضة رائية، والسابحة كتقاطعات متصلة منفصلة في القصيدة الثانية (متوالية الصورة الأخرى) والمتجاذبة كمشهديات في لوحات في القصيدة الثالثة (قاب قرنين) والمتزاوجة مع الذاكرة الشعبية والذاكرة الفردية العاكسة لإحساس آخر تجاه الطبيعة والأشياء، وعلائقها المتداخلة في الزمكانية المحلية والنفسية واللغوية.

وقبل تفكيك القصائد وبنائها بطريقة قرائية، (تلفت العبارة إلى (ما قبل البدء) التي نوَّع فيها الشاعر عزوفات الكلام بين (أبو تمام) و(المعري) و(قصيدة أيرلندية قديمة) و(فرانز كافكا) قاصداً عبرها إيصال حالته وأحوال نصوصه الراغبة بالانفلات من السائد والمحلِّقة في فضاء يريد الاختلاف مع المألوف مثلما يريد التواشج مع اللحظة الإنسانية واللحظة الطبيعية انطلاقاً من الذات الشاعرة المنطلقة بدورها من أهم ميزة لحرف (الراء): (الرؤية والرؤيا والرحلة). ونتيجة تعالق هذه الدلالات الثلاث لـ (الراء) تتبين أن (الحركة) ثيمة تقابلها توازياً ثيمة (الكشف) وتشكل هاتان الثيمتان الفجوة الأساسية للنصوص المركبة من (الكشف المتحرك) الذي يترك (آثاره) كـ (حركات) في (الصورة والجملة والإيقاع والمعنى) يترك هذه الآثار تتحرك في حيز متشكل من الفضاء الواقعي والفضاء الحلمي والفضاء النصي المتوزع إلى كتابة مكانية تضم الشكل الحداثي الذي تتخذه القصيدة المعاصرة. وميزة هذا الشكل أنه يترك بين فضائه الأسود مجالاً من البياض للبياض والصمت والتأمل والكلام غير المكتوب لكنه المقروء. وفي هذا المجال ينشأ إيقاع آخر للقراءة وللقصيدة على حدٍّ سواء.

وهنا، نرى أن (الإيقاع المغيب) هو (الفجوة الواصلة) بين الانقطاعين من المكتوب: الانقطاع القصيدي السابق والانقطاع القصيدي اللاحق في النص الشعري. وهذا الاشتغال الفضائي هو ما عناه (محمد الماكَري) بـ (مجموع مظاهر «التفضية» في عرض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص)[2]. وهذه المعطيات وباعتبارها تشكل إيقاعاً فضائياً للمكتوب ولما بين المكتوب، فهي تجسد المجرد الغائب كـ (إيقاع آخر) لـ (البصر) ولـ (الرموز) ولـ (كلام القصيدة) ولـ (صمت القصيدة) ولتحولاتها الحركية

المنفلتة من (الراء) كـ (أثر) إلى إيقاعات تقطيع الشكل المتشكل مع النص الأسود (بنيةً كولاجية) تحيل إلى ذاكرة (الراء) الأخرى كـ (رحلة) متناصة مع (السندباد - ص (11) ومع (واو الصغرى) لـ (إبراهيم الكوني - ص (12) حيث تضمر القصائد (ما بين ذلك (العلامات البصرية المستندة على الحروف وتوظيفاتها وعلائقها الواضحة وتلك القابلة للقراءة.

(1) - أحوال «الراء»:

بين (الراء الأولى) و(الراء الأخيرة) نقرأ أحد عشر مقطعاً شعرياً، تشكّل متضافرة نصاً قصيدياً يحبك معالمه كـ (وحدة كبرى) اتخذت لبنيتها (السرد القصيدي) المبدوء بـ (الذات الشاعرة) المنطلقة من ضمير المتكلم الذي لا يلبث أن يجمع الضمائر الأخرى في (مجالاته) متحولاً معها إلى (مركز) يغامر في الغور نحو الأشياء في لحظاتها الثلاث:

(1) - **لحظة ما قبل النشوء**: وتجسدها (افتتاحية الراء) أو (الرحلة الأولى) البدئية المغادرة من البدء أو المغادرة إلي البدء. وتتراكم دلالات المقول في (حركة إبحارية) واقعة في (مركزية الأفعال): (أمتطي/ تزودتُ/ تراءتْ/ تنفخ/ تتبارى/ تكوّر/ تدور/ تحبل/ مبحر/ سابح/ طائر/ أجبت/ تمتد/ نسجت/ إلخ..). وتتفاعل هذه المكونات الفعلية والحركية داخل النسق موحية بـ (آثار تكويرية) تدور حول (مركز النص) = (الأنا) الدائرة بدورها حول (الراء) بكل دلالاتها، ومنتوج هذه المنحنيات الدائرية يتولّد عن شحنات الأفعال: (صهوة/ منطاد/ تكور/ تدور/ الطواحين/ تحبل)، ومن ناحية رؤيوية أخرى، توحي هذه المنحنيات ببداية تشكّلات ما قبل الوجود، ومن علائم هذه البدايات:

(1) - تحولات المركز (الأنوي) في نفسه المتلولبة في حيز مائي (مبحر/ سابح) وفي حيز هوائي (طائر/ امتطى صهوة الحرف).

(2) - تحولات آثار التحولات الأنوية السابقة في (المكان) كـ (حيز ثالث) للحيزين (المائي) و(الهوائي) وحضورات المكانية كـ (علامة) هلامية أولى لها من صفات (السمكة الضوئية) التي ابتدأت منها الحياة على الأرض على حد قول العلماء: (خياشيم المكان) حيث اشتراك (المكان) كعنصر خارجي مع (الذات) كعنصر داخلي في (الحركة الدائرية) وحيدها الطبيعي = (الماء) إضافة إلى الحيز الهوائي المسقط على (جهة المكان) = (الشمال) بما في ذلك من دلالة على (الجهة البوصلية) المبتغاة، ودلالة بعيدة أخرى تصل إلى (نجم القطب).

وهذا الامتداد فيما قبل (النفخة) يأتي ضمن مقول بسيط، يسرد نفسه وأحداثه وشخوصه المتكورة في (شخصية الشاعر) لتعكس امتدادات الأشياء والإنسان - تبعاً لعلاقة اختارها المقطع - في أبعاد المكان المبكر وفي أبعاد (الزمان الهيولي) المغيّب مبدئياً، والحاضر نهايةً في هيئة الانقسام المثنوي للعناصر التكوينية بهيئتها الأسمى (الرجل) و(المرأة) وابتعاد اللحظة المكتوبة عن لحظتها من خلال محاولة التأكيد على (الراء) كـ (بداية تكويرية) لتراثيات التكوين المنعكسة عبْر (انكفأت/ قرأت/ تصفحت).

(2) - **لحظة نشوء التشكلات**: وتبرز الأمكنة والأزمنة و(شخوص الأنا) بين (الراء (2) و(الراء (10) بروزاً يتماهى مع (الأبجدية) بـ(حروفها) و(عباراتها) و(جملها) المبتعدة عن النفخة إلى (الرحم): (يرتقي الحرف، انحنت أمُّ العبارة/ ص (15)، وبخروج الأشياء من شرنقتها الأول« ، تبدأ الحركة الأولى للتشكلات المنسابة من الطبيعة (العناكب/ الطحالب/ إلخ، وتلك المنسابة من دلالات (أمُّ العبارة) =

(القول) + (الفعل) و(فونيمات الأثر) المنبعثة من (الأزل) كزمنية تتحرك تفاعلاتها في (أثر دلالي استرجاعي) تخلع عن العناصر السكون وتدخل في ذاكرتها الأولى: (اللازب/ خطوة تفتر للخلف/ صوتها يعلو ولكن وقعها قد ذاب ضوءاً/ ص (15)).

ولا تتوقف تداعيات الحضور الأولي عند هذه الفلسفة الدلالية المتوزعة في (فيزيقية الكلمة)، بل تتجاوز أحوال التكوين إلى احتمالات النشوء المكانية (المسافات) بما فيها مسافات الضوء والظلمة كمتناقضات تحضر بأوقات أخرى في (فصول الراء): (الصباح - ص (20)/ الضحى - ص (29)/ المساء المجسد بالليل والأطلال والزوال - ص (28)، ويظهر (الإنسان اللازب) من الأبعاد المكتوبة في نسيج يحاول أن يكون ملحمياً في (الخطو)) و(الصوت) و(المادة الأولى لالتحام العناصر) والدخول في أبعاد رمزية تتداولها البنية المكتوبة بين (الحروف) كإشارة إلى بداية التعرف إلى الأبجدية، وبين الأرقام الظاهرة بقصدية من الشاعر أو بدون تلك القصدية مثلاً: (الراء الثالثة) ما فيها من تعبئة الكلمتين: (بقي «الحرف»/ بقي «الرقم») بموروث فلسفي صوفي يشير إلى وجود الإنسان داخل الرقم (2)[*] المتطابق مع حضور الراء الثالثة، والمتوازي مع (الحرف الباقي)، ولا يخفى ما في هاتين الدلالتين من إحالات وانعكاسات لـ (آثار) المختزَل في المكتوب وفي اللامكتوب، حيث تتحرك هذه (الآثار) كـ (رحلة) تحفر في (المراحل) وتستعيد الوجود الأول، لايلبث أن يناور على بكورية الأشياء بتحويلها من عبثيتها وفوضاها إلى لحظة منظمة تبدأ مع (البناء): (الكوخ/ القلعة/ المنارات) وتداخلات هذا البناء مع البناء النفسي للإنسان المتجسد بشخصية (الشاعر) الهادفة لإثبات الحركة والسكون في الأثر الباقي = (الشعر).

(3) - **لحظة ما بعد الحركة:** في (آثار الراء) يبحث الشاعر عن

(آثار ستكون للزمان والمكان والإنسان، وقد يجدها في (النقوش) المتبقية على (الصخور) كعنصر من العناصر المخفية في (فصول الراء) وقد يجدها في (الرمل) أو (الشواطئ) أو الخُطا المنتصبة في (الأزل). وتستمر تنويعات البحث الأركيولوجية فلا (يرى) الشاعر إلاّ (الرماد) و(الفراغ) الذي يؤكد عليه بتقاطعات مرفولوجية وفينومونولوجية وفونومولوجية في خاتمة (راء (5)):

لا شيء.. إلاّ الرماد

ف



ونلاحظ أن في هذه التشكيلية لحركة الكلمة من الناحية الظاهراتية تثبت (تكويرية الفراغ) و(دائرية اللحظة) كمسافة زمنية يتخللها (الصدى) الناتج عن تلاقي (الراء) مع (الراء) و(الألف) مع (الألف) و(الغين) مع (الغين) وتداخل كلمة (فراغ) الموصولة مع كلمة (فراغ) المنفصلة بتهجئة غائية نستطيع سماع إيقاعها الراجع من خلال اصطدام الكلمة الكاملة مع الكلمة المقطعة للفراغ، ومن ناحية ثانية، نستطيع قراءة الحروف ضمن فونيمات دلالية أخرى وذلك حين نفصل (الفاء) عن الجسم الظاهر لـ (الفراغ) لنتبين أن الحروف الثلاثة المتبقية ليست سوى (راغ) المنزاحة عن دلالتها الفراغية الأولى ذات الذاكرة المعروفة (زاغ وزيغ) إلى فراغاتها في (الراء) المنفلتة من (الفراغ) والمتحركة فيه في ذات الآن الإبداعي، لتدل بهذه الحركة على إيقاع الجهات اللامتعينة

بثنائيتها: (1) - الجهات المكانية. (2) - الجهات الزمانية. وضمن هذه الشبكة الجهوية تتماوج (الحواس) سواء حاسة الراء الأولى (البصر) أم حاسة الحدس الغائبة في (الراء) الماورائية = (البصيرة).. ولذلك تتركز العلائق من هذه الناحية بـ (الشعر) كـ (لازمة دالة) و(لازمة دلالية) تتكرر تكويريتها في (الراء) ويلحّ الشاعر على بزوغها بمعنيين: (1) - بمعنى (الشعر) كزمن أبدي خالد. (2) - بمعنى الذات الشاعرة المستمرة في (الشعر) من ناحية. والمستمرة في الزمكانية من ناحية ثانية.

والسؤال هنا،

هل استطاع الشاعر إنجاز هذه القراءة المفككة المركبة بكيفية إبداعية؟ وما سمتها؟ وكيف انبنت؟ رأينا أن الثيمة الموضوعية لـ (فصول الراء) و(أرقامها) كانت (الغائية البعيدة) لكل من الشاعر والنصوص المتشكلة لـ (مقاطع). أما الثيمة الفنية فنجدها تتلاحق كجمل طويلة حيناً، مرتكزة على (فاعلية الفعل) كـ (سلطة) لـ (الأثر)، وكهاجس لا يخلو من سردية عادية حيناً، ومن سردية تتوالى في الدلالة راغبة في التشكيل كـ (حس ملحمي) صفته (استعادية) تحكي عن الجوبان الذاتموضوعي، واليومي الذي يعاني منه الشعر من أمثال الأدعياء، وهذا ما يصرح به العنوان (راء (6) - ص (22 - 23 - 24). وتظهر تناصات مع كل من:

(1) - الموروث الشعبي: (يا بْليس فكّ الكيس.. إلخ/ ص (25).

(2) - الأداء القرآني: (عين حاء - قاف ميم. ص (27)/ تلقف ما يبدعون.. وما يأفكون.. وما يغزلون.. وما يسطرون، لا شعر إلاّ الشعر./ ص (28)).

ولم تخرج مقاطع (الراء) إلى حركتها الجمالية إلاّ عندما تعاملت

مع العلائق الدلالية بطريقة مكثفة منتجة لصور لا مألوفة تعتمد على (فاعلية التضاد) بين الظل والضوء، أو بين الحركة والسكون، أو بين الظهور الشكلي للفضاء المكتوب مع ظهوره الغائب المتكون كـ (صورة تكويرية) تتنامى مرادفاتها الدلالية بطريقة عمودية:

(1) – الصورة الجملة:

(صوتها يعلو ولكن وقعها قد ذاب ضوأ لفَّهُ ظلمة في ثناياهُ فأظلم/ ص (15)).

تعتمد هذه الصورة على (الدلالة التتابعية) المتلاحقة بين حاسة السمع: (صوتها/ وقعها) وحاسة البصر (الضوء/ الظلمة) وحاسة اللمس (لفّه معطف). وتتركب شعرية الجملة وهي تتحول من حيزها العادي إلى حيزها الجمالي من تشابكات الحواس وخلخلة أفق التوقع للدالة والقارئ معاً. ولولا هذا المجال – Topic – لما برزت الكلمات كـ (صورة شعرية) تحيل نسقها إلى (دلالة فائضة) ناتجة عن عملية (تلوين الصوت) بالرؤية والحس، حيث يتعالى (الصوت الضوء) كمفتتح لا يلبث أن يُشبع بدلالة السواد (فأظلم) الختامية.

وتتموضع أمثال هذه (الصورة الجملة) في (فضاءات نصية) أخرى، مثلاً:

(قل أنا الشعر فلا شعر إلاّ الشعر على ساحل الكون

ألقي رحالي وأوقد ناري/ ص (27)).

(2) – صورة الحركة والسكون:

وتتمظهر هذه الصورة بتحريك الفضاء المكتوب عن طريق إنجاز (الكتابة) كـ (فعل) و(وجود) و(حيز) بتقاطعات شكلية، وهذا ما نراه يتألق في كيفية كتابة كلمة (الفراغ) التي ناقشناها في فقرة سابقة. كما

تتمظهر هذه الصورة بتقاطعات دلالية تشير إلى (السكون المتحرك) على حد تعبير (د. علوي الهاشمي) وهذا ما نلمحه من هذه الصورة:

(مازلت أبحث في محيط الحلقة الأولى

وعند «الياء» عن باب الخروج الأول/ ص (26).

تنشئ الجملة الأولى رغم عاديتها (حركة) ناتجة عن سلوكات فعل (أبحث) المتراكمة في (الحلقة الأولى) التي لا تكتمل إنجازاتها الدلالية والمدلولية إلاَّ بالجملة الثانية التي ارتدَّتْ على الكلمات الأولى فلاشباكياً لتنجز حركة التجاوز للحركة إلى (السكون) الذي يظهر ساكناً وصامتاً كونه منغلقاً في عملية البحث والحلقة الأولى، ولا يلبث أن يتحرك هذا السكون في (دائريته) المشار إليها بطرفين يشابكان معادلة الصورة: (1) - الحلقة. (2) - (الياء) كـ (حرف تكويري) و(ختامي - أبجدياً) ونهائي، يدور فيه الشاعر المتجسد بـ (ضمير المتكلم) دوراناً يرغب في الإفلات من المتعين والمحدد والمألوف المتموقع وراء (الحلقة) ووراء (الياء).

(3) - الصورة التكويرية:

تدور في مثل هذه الصورة حركة الدال أو حركة الدلالة أو حركة كليهما في حيز ينغلق على نفسه انغلاقاً تاماً أو انغلاقاً حراً يفتح ثغرات في لحظاته ومسافاته تلك المتقاطعة مع أفق القارئ:

لا فرق فما عاد في الليل ليلٌ

ولا في النهار الطويل/ القصير.. نهار.

تَكوَّرَ حال الزمان تدحرج صوب التلال

ودارَ.../ ص (18)

تصرح الملفوظتين (تكور/ دارَ) بـ (دائرية الزمن) وبانغلاقه كـ (حلقة) يتساوى فيها (الليل) و(النهار) تساويا على صعيد الساعات، بل على مستوى الدلالة البعيدة التي يختفي فيها الليل عن الليل والنهار عن النهار اختفاء، متروك للقارئ أن يختار صيرورته أو سيرورته: هل زال الليل والنهار؟ أم اندغما معاً؟ أم تشكّلا بكيفية أخرى؟

يشير السياق النصي إلى (تكوين دلالة الاختفاء) الناتجة كـ (حيز) ناتج، بدوره، عن تقاطع (لا فرق) و(ما عاد) تكويراً يتشعب إلى:

(1) - التساوي الطردي المتناسب المنجز في الزمان (الليل/ النهار) بحيث لم يعد هناك شيء جديد ينتجه البشر، بل تساوت لديهم الزوقات في تكرار سواء بالضجيج أم بالنشاط المتواصل اللامنتج غالباً وهذا ما تغلق منحنياته كلمة (تدحرج) وما يأتي لاحقاً في المقطع (تكلس وجه الزمان بها/ تثاءب نام.. إلخ).

(2) - التساوي العكسي الذاتي الذي يضع (الأنا الشاعرة) في مركز بعيد عن الزمان الموضوعي، قريب من (اللازمان) حيث (اللحظة الشعرية) تتحول إلى (زمن) تدحرج صوب التلال) و(دار). وفي هذه الحركة يمارس الزمان حركته اللامألوفة كـ (شخصية) تأنْسَنَتْ، وتحركت، تاركة آثارها على كلٍّ من (المكان = التلال) و(الزمان = لحظة الكتابة) و(الذات) = أنا الشاعر الرائية لأفعال الزمان المصرة على الاستدارة رغم حضورها في بُعد إيهامي (فأحفر في الأفق/ ص (20)/ (ويمعن النظر بين السطور وفي السطور، والكون من ألفهِ ليائيهِ وحتى بعد (الياء) يحفر فيما وراء.. راءٍ.. وراء../ ص (31)).

ولم تخلُ مقاطع (الراء) من تراكمات كلامية يومية مباشرة سواء انكتبت ببعُد مسرحي كما في (راء (6))، أم انكتبت ببُعد قصصي تغلّبَ

فيه المحكيّ على الفني كما في (راء (7)) حيث لم ينقذ هذا المقطع من استطالاته سوى الجملة الصورة الأخيرة التي ناقشناها في فقرة سابقة.

لكن كيف يتحرك نص (رحلة المراحل) كـ (وحدة كبرى = قصيدة)؟

تتكثف حركة (الراء) بدلالاتها في المقطع الأول والمقطع الأخير كثافةً شعرية بسيطة الظهور، عميقة الغَوْر كونها تبحث خارج الأشياء وداخلها عن علائق مضت وآثار باقية وستبقى، يعبر من خلالها الشاعر إلى (اللحظة المعاصرة) بيوميتها وتفاصيلها وأحداثها راحلاً مع حروفه إلى (الجذور الأولى وما بعد الأخيرة) عن طريق (أُمّ العبارة) التي تتوجد في مطالع (الراء) لتتحول إلى حركة سائلة في خاتمة (الراء): (وسحت العبارة.. تناثر الكلام/ ص (30)) المومئة بـ (عودة الراحل) إلى (الأرض) عبر زمنية أزلية عايشت النشوء والخلق، كاشفة عن الواقع ومدافعة عن حضور الشعر كـ (ديوان لكل الأمم) وراجعة إلى وحدتها الجزئية الصغرى (الراء الأخيرة: (راء (...) ص (30)) المتشكلة كـ (قصيدة) معتمدة على الجملة المضغوطة الهاجسة بـ (الطبيعة) و(الناس) و-(الكلام) و(الصمت) و(التراثي) الذي تعيد صداه خاتمة المقطع التي هي خاتمة قصيدة (رحلة المراحل).

(2) - ذاكرة «متوالية الصورة الأخرى»

تفتتح قصيدة (متوالية الصورة الأخرى) أبعادها باستفهام تتوالى وحداته الصغرى منجزة (الصورة السؤال) ذات الفضاء الزمني الممتد منه (الآن) إلى (الماضي) امتداداً تُشكّل فيه الذاكرة الجمعية (أثراً) في معادلة طرفها الثاني (الأثر التاريخي) المتراكم في المفردات القديمة التي خفّ استعمالها في العصر الراهن، ونرى أن الشاعر يقوم بإحياء اللغة الميتة أو نصف الميتة عن طريق مزاوجتها بعلائق جديدة مع اللغة الحديثة، وكأنه يقصد بذلك إحالة (شعره) إلى جذوره الأبوية أو الأمومية، وعبر

هذا الانتماء، تأتي غائية أخرى ذات سمة موضوعية تتمحور حولها المجموعة كـ (ثيمة أسّيّة) ألا وهي (الدفاع عن ديوان العرب) أي عن (الشعر) في زمن ضاعت فيه الروح عن رهافتها، عن الشعر سواء المكتوب من خلال اللغة أم المكتوب من خلال الإيقاع الكوني الموجود دون أن يراه الكثيرون في أرواحهم ومحيطهم وفضائهم المنظور واللامنظور.

تجرب المجموعة المغامرة في هذه (المقصدية) منشئة علائق شعرية بين عناصر الصورة ونظامها الدالي والدلالي المتحرك في النسق الكلي للقصيدة كـ (جملة كبرى) أو كـ (صورة كبرى). وهي حين وظفت نفسها في هذا المجال الحركي، كانت متألقة وداحضة لأولئك الذين نادوا بـ (موت الشعر)، أما حين اتخذت منحى مباشرتيا، خطابياً يصرح ببقاء الشعر، فكانت باهتة، وتسجيلية، وساكنة سكوناً سلبياً لم يستطع تداركَ سكونيته بتفعيلها أو بتنزيحها أو باختراقها على الصعيد الدلالي والمدلولي لتنجز صمتها المتكلم أو كلامها الصامت حيث الفضاء الأبيض (اللامكتوب) يتسلل من أمكنته وأزمنته ليشوش المكتوب ويمنحه فائضه الدلالي الشعري. وأذكر مثالاً على هذه التقريرية ما مر معنا في (راء (8)):

أنا الشعر، شعر

أنا قيل بأني ديوان كل العرب، أنا قلت: بأني

ديوان كل الأمم./ ص (27)

كما أذكر مثالاً من قصيدة (متوالية الصورة الأخرى):

جرّها خرطوم فيل الساحة الثملة بانتشاءات

العصافير المربّاة بالأقفاص، تلقط الحبّ تبني

عشها، تزقو الأفراخ بأنابيب أيادي الماهر./ ص (44).

ونرى مثالاً آخر في قصيدة (قاب قرنين):

وما الحرب إلاّ ما علمتم مسبقاً أو لاحقاً خمس وعشر ثبتت

مخلابها المعقوف والمملوء بالسم المركز في جرار الخل والزيتون

في لبنان

في بيروت.../ ص (63)

وإذا ما ابتعدنا عائدين إلى (الصورة السؤال) فإننا سنتبين كيف يحضر الشعر لا من خلال لفظته (الشعر) بل من خلال بنية شعرية تخاتل آثارها وتتعالق ذلك (الماورائي) من ناحيتَيْه: (الزمن التاريخي) كـ (أثر ذاكرتي) للكلمة متناصٍ مع متوالية الذاكرة الجمعية الموروثة لاسيما في تجليّها الأهم: (المحاورة القرآنية)، ومن ناحية ثانية فإن (الماورائي) يجرب العبور من نفسه وكثافته اللامرئية إلى مستواه الفيزيقي المتهيكل بـ (كلمات):

هل خرت الكلمات

واصفرت صحائفنا؟

ومات الشعر في الأسفار؟

واهترأت دواوينٌ على خدّ الزمان؟

أم أن أرضاً حفّها الزلزال،

خفّ بثقلها، فربت..

تنفّسَ عمقها كتلاً من الأعجاز

والأحجار.. في وجه تكتّم بالتواريخ القديمة؟/ ص (35)

وتستمر (هل الاستفهامية) استمراراً متقطعاً مكوّناً (الخلفية)

لـ (متوالية الصورة الأخرى) تلك الخلفية التي تمطّ رأسها تارة من بين الجمل والعناصر كـ (أثر) يظهر ويختفي، يرتفع بإيقاعاته عندما ترتفع اختزالية الصورة الشعرية، ويهبط في حال الشبكة الرابطة بين اللفظ والمعنى، وبين المعنى والمعنى.

من وجهة رؤيا أخرى، فإن (الراء الراحلة) تتوجد في (متوالية الصورة الأخرى) اتوجاداً لامرئياً، لا يظهر بحرفيته كما ظهرت مفردة (الشعر) بل يظهر كـ (احتمالات رائية) لا دليل عليها سوى (الحدس) المؤلف من رحلة أخرى أو (صورة أخرى للراء) تتجسد بـ (الرحلة الصوفية) التي يتنوع فيها اليومي مع المعاصر مع الذاتي ومع التطواف في زمكانية محددة ولا محددة، في زمكانية أرضية ولا أرضية، تُنتج زمكانيتها الخاصة في النص لاسيما تلك الصور المنزاحة إلى عروج ما: (قبل أرتال من الأوقات في سفْر البكون/ تتضارب اللحظات تلسع بعضها/ ص (37))/ (المرايا التي كنتها صورّتك لهم، صورّتهم لك/ ص (45))/ (تجري في نهر الكلمات/ ص (45))/ (نهر السكون/ ص (46))/ (موات في نهائي لانهائي فيحيك الظلام جناح الأزل، تنطوي رقعة الحلم/ ص (48))/ (ممسكاً إبهامَ عمق الريح/ ص (56)).

نلاحظ وعبر هذه الصور وضمن نسقها القصيدي كيف تندغم (الذات الشاعرة) بـ (الذات الكونية) كـ (وحدة متحركة) تنتقل من لحظة إلى لحظة من حيز مكاني إلى حيز دلالي وكأنها تعرج من حرف إلى حرف باعتبار الحرف فضاء، متناغماً مع وشيش الاندغام والموجودات الأرضية التي تنفصل عن التحليق الذاتي المتحد، وهذا يحيلنا إلى الحضور في نقطتين:

(1) - نقطة البقاء المجسدة بمراقبة الأرض وما يجري فيها من مختلف الكائنات (الريح/ الحلزون/ الإنسان/ النبات)، وسلوكات هذه

الكائنات المستمرة في الماضي والحاضر حيث تعرية الزمنية المعاصرة بعوامل تشترك فيها (الطبيعة) و(الأنا).

(2) - نقطة (الفناء) المتسربة من الاندغام المتناغم الثنائيّ الذات (أنا الشاعر/ أنا الوجود)، وفي هذه التركيبة الدلالية تحاول وحدة العناصر كمنتوج أن تتباعد في نفسها وفي الزمكانية لتتموّه بلحظات كتابية جديدة تشرق من خلالها الآثار الدالة على (رحلة الأنا) عن طريق فاعلية الرمز (الريح) كعنصر متحرك يذيب الآثار وينشئ آثاراً أخرى: (طُمست خطواته عاد يرسم، مسحتْ آثاره كرّ يرسم، خطوة في أثر خطوة/ (ص (57)).

وتتحول هذه (الآثار) القابلة للكتابة والمحو في آن إلى تلك العلائق المخفية بين (عناصر الرحلة) المعكوسة بمفردات لا تنتهي معانيها إلاّ لتبدأ: (سفْر اليكون/ تتضارب اللحظات/ المرايا التي كنتها/ نهر الكلمات/ نهر السكون/ نهائي لا نهائي/ جناح الأزل/ الحلم/ عمق الريح). ولنصل إلى المتواري المنجز عبر هذه الدلالات لابد لنا من تقسيمها إلى ثلاث فئات:

(1) فئة حيّز التكوين المستمر في الجريان: (المرايا التي كنتها/ الحلم/ نهر السكون).

تشكل عناصر الفئة الأولى المجال الصوري الفاعل الذي يستغرق بدائريته المجالين الآخرين المتبدلين والمتغيرين تبعاً لـ (حالة الدخول) و(الخروج) (في) و(من) الأبعاد الموجودة من ذلك اللاموجود الذي هو في النهاية (الذي لا ينتهي) من الذات المثنوية وتحركاتها في الكلمات: (النهر = الماء = الخصب = التجدد = الزمان)/ (الريح) كونها البعد المتفاعل الواصل بين سلوكات الفئة الأولى وسلوكات الفئة الثالثة، ولا تتمّ فاعلية دلالات هذه المفردة إلاّ عبر بوتقة دلالات الرموز: (الحلم/

السكون/ المرايا). ومن هذا العمق المركب نرى كيف تصعد الدرامية المنخفضة المتوزعة في القصيدة، تصعد إلى التراكم في خاتمة النص ككلمة تريد الاختلاف = (البصمة) التي يركز عليها (الحميدين) سواء بتكرارها اللفظي أم بتقطيعها المورفولوجي إلى شكل هندسي يشير إلى الجهات الأربع وإلى فضاء النزيف وإلى (لحظة الصّلْب) التي تقول (شُبِّهتْ لهم) قولاً إضمارياً تكشفه الصورة اللاحقة لشكلانية دالة (بصمة/ ص (58)): (سبّحة الأقوال):

بصمة

ب

.

.



بصمة صـ . . .   ـمـ . . بصمة

.

.

.

ـة

بصمة

شكّل القولُ سبحة الأقوال، يمسك الحبّات منها

ويفلّي كل حبّة، يشرب الفنجان يقرأ، يفرك الحبّة

يقرأ ويبحلق في عيون الأفق الممتد

نحو اللانهاية

لانهايه . . .

ولا تأتي (سبحة الأقوال) لتؤدي وظيفة تحديد (البصمة) بل لتمحو آثارها، أيضاً، وتكتب على آثارها زمناً يعود إلى (لحظة بَدْئه) المختزَلة في (السّبحة) كرمز مؤلف من حبّات هي كلمات تمتلك من تكوينها الشكلي (الدائرة) = (الحبة) كجزئيات تتوالى لتؤلف (السّبحة) التي تتخذ لغيابها حضوراً موازياً في دلالات الفئة الأولى = (سفْر اليكون/ نهر الكلمات/ نهائي اللانهائي/ جناح الأزل)، كما يتخذ هذا الغياب حضوراً ارتدادياً يعبر مقاطع وصور القصيدة (فلاشباكيّاً) حتى يلتحم بمبتدأ القصيدة، وبدقة أكبر، حتى يلتحم بـ (الصورة السؤال): (هل خرّت الكلمات)، وتتولّد عن أشكال الحضور عملية تكويرية ترتب النشاط الصوري بفضاء مكتوب = (الكلمات) المتشابهة كـ (سّبحة) في الأفق في عيون الشاعر ونصه وحواسه الجوانية الحلمية والذاكرتية والمعاشة.

أمّا ما يؤخذ على قصيدة (متوالية الصورة الأخرى) فهو تلك المباشرة القولية الناتجة عن:

(1) - الوصف السلبي الذي تموضع مفسّراً وشارحاً مّما أدّى إلى استطالة في الملفوظ على حساب اختزال الدلالات مما سبّب، بدوره، هبوطاً في الحركة الجمالية والدرامية، مثلاً، ما جاء بعد هذه الصورة المتألقة: (تتضارب اللحظات تلسع بعضها)، حيث أخفتت الجمل الوصفية اللاحقة ما تراكمَ من حركة انزياحية في المجال الفعلي لـ (اللحظات) كحيز زماني رؤيوي: (تتضارب) وما تبعها من تداخُلٍ مع الفعل (تلسع) ثم، وبعد هذا الكَسْر لأفق التوقعات، تظهر الشروحات العادية (بالسوط بالكرباج، تلفع بعضها بالكفّ والأقدام/ ص (37)). نلاحظ كيف تحديد الأداة (السوط/ الكرباج) وتحديد أعضاء الكلمات المشخصة (الكف/ الأقدام) أدى إلى استلاب الكثافة الشعرية، وإلى تمديد البنية السطحية للنص.

(2) - الحشو الذي نراه على صعيد المفردة، فمثلاً: (تتكرمش)

الواردة في نهاية الجملة الشعرية المتجلية نتيجة إنشائها لمعالقة ما بين (الذات المفردة) و(الذات العلوية): (موات في نهائي لانهائي فيحيك الظلام جناح الأزل، تنطوي رقعة الحلم.. تتكرمش/ ص (48)).

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر غامر بإدخال اللغة الميتة إلى نصه مثلما غامر بإدخال اللغة اليومية واللغة المهملة، بعضها جاء متناسباً في علائقه مع المتن، مثلاً هذا المثل الشعبي (العين بصيرة واليد قصيرة): (لكن أياديهم (قصيرة مع عيون بصيرة) فيدور العقل حول الدائرة.. يا ترى المفتاح أين؟ (نقطة وحرف «ن» حرف ونقطة «ن»/ ص (44)). والخطاب الجملي، هنا، وتبعاً للسياق، موجَّه إلى (أتراب له يعلمون اللعبة) أي إلى الشعراء والنقاد على حد سواء، حيث يضع (الحميدين) دوائره في رحلته الكشفية مع (سفْر اليكون) حيث (الكُنْ) و(الهُلام المبدئي) و(النون) بكل تشكيلاتها: (النقطة) + (النون) + (دائرية الزمن) + (نهر «الكلمات» و«السكون») يضعها في زاوية التحدي كمقصدية صريحة يختصرها استفهام السؤال عن (مفتاح) الرموز والتكوين والحركة والرحلة الرائية، وهذا ما استغورناه في الفقرات السابقة. أيضاً، تجدر الإشارة إلى وجود كلمات لم تكن (شعرية) في النسق، مثلاً: كلمة (بطن) التي لو استبدلها الشاعر بكلمة (نبْض) أو قلْب): (معنى الكلمات في بطن الشاعر/ ص (45)، وطبعاً، لم يقصد الشاعر هنا (البطن) بالمعنى العضوي الفيزيقي، لأنه يريد أن يكون المعنى مبطوناً ومستتراً ومتوارياً، ومع ذلك رأيت أن (نبض) أو (قلب) قادرة على تأدية تلك الوظيفة الغائية بشكل أجمل.

(3) – إيحاءات «قاب قرنين»:

تتسم القصيدة الثالثة في المجموعة بحضورها كجزء يعلن ومنذ

العنوان حضور (الأثر القرآني) (الآكلين لحومهم) (..) نيئة (..) لذة للماضغين، لذة للآكلين/ ص (62)). ولو أحلنا العنوان إلى دلالاته الأولى (قاب قوسين) لوجدنا أن الشاعر استبدل الكلمة المثنوية بكلمة مثنوية أخرى تفتح احتمالاتها المَعْنَيية على (حيز زمني = مئتي عام) وعلى (حيز خرافي) = (قرنا الثور الحامل للكرة الأرضية) وعلى (حيز تضاديّ) = (الموت والحياة) وهذا ما تعلنه كلمة (قرنين) في حال ترائينا لها كـ (أثر ماض) مقرون بـ (روحين) = ميخائيل نعيمة) و(خليل حاوي) حيث يربط الشاعر من خلالها (الوطن العربي) مركّزاً على (لبنان) وبذلك يكون قد فتح الاحتمالات ·المكانية) على (الزمانية) مشابكاً (الوحدة العربية) من خلال (أرواح الشعراء) = (الكلمات). وعبْر هذا الارتداد تظهر (نقطة رئيسة) في القصيدة أو في المجموعة بشكل عام، لتقول من مكانها المخفيّ في كلمة ما، في صورة ما، في معنى ما، أن الشاعر يمنح ذاته فاعلية (قاص الأثر) البعيد عن التحديد المتعين لـ (الزمكانية) والمتمدد مع ذاته ومع الزمن والمكان إلى (لحظات كتابية) تنقسم إلى ثلاث لوحات، مفتاحها (اقرأ) و(قل لا تقل) المشتغلة بالكشف عن الواقع العربي بمستوييه: (التفكيري) و(السياسي) الماكث أبداً في كلمة (نعم) والرافض أبداً لكلمة (لا). من زاوية أخرى، نرى أن (اللوحات الثلاث) اعتمدت على (فنية المشهد) السيناريوهاتية المتحولة من عاديتها إلى حسها الشعري عن طريق تحرير الصوت إلى فضاء صوتي أشمل تتعدد فيه الضمائر البارزة في حيز (الأنا) و(الأنت) لتمنح (صوتية الشاهد) خيطاً ملحمياً لا ينفكّ عن معاشه كما لا ينفكّ عن ماضيه المتربّص كـ (شخصية محورية) تتفلّت من أرواح الشاعرين (نعيمة) و(حاوي) لتتجلى مع روح (الحميدين) بصوته المتخذ لإضاءته (المكان = بيروت) كمسرح مسافاتي لانتقالات الجمل الطويلة والجمل الصوتية المرتبطة مع (صوت فيروز) و(كلمات أغانيها) لاسيما التناص

التضميني الوارد في الصفحة (65).. وأتساءل: هل نفذ صوت الشاعر ليتكئ بهذه الكثافة على (صوت وكلمات فيروز)؟ أم أنه أراد موضعة الأغنية لتكون (ذاكرة دالّة) على ذاكرته التي كانت في ذلك المكان (لبنان)؟ أم أن تسجيل الأغنية الفيروزية جاء موظفاً للتدليل على أن (الكلمة) كقصيدة أو أغنية أو لوحة أو أي منتوج إبداعي آخر قادرة على اجتياز المسافات الزمكانية دون جواز سفر أو تأشيرات دخول وخروج؟..

ربما ابتغى (الحميدين) كل ذلك معاً...، وهذا ما تصرّ عليه التوزيعات الحرفية والشكلية للكلمتين المتناقضتين تقابُلياً: (1) - (نعم) المتنامية كشجرة يانعة، و(لا) المرتفعة بنبرتها مع صور الشاعر ومع صوتيات النسق الذي تحضر فيه كـ (عملاق) يظهر من (ثقب النفق) أو من (الأمكنة المحرمة):

لاء، في أربع قفزات، تتمر فعلها، نفجت كما العملاق

من ثقب النفق فاعتلى حتى تساوى واتكى

لاء ولاء ثم لاءات كبيرة

لكنما نعم تخب تخب تخب في خدر يعب في الصمت

المعلب

يعلك التاريخ يلفظه كما عقب السيجارة في منافض القرن

المسجي عند نافذة جديدة/ ص (67).

لتتركب ملامح (اللاء) المفككة لابد للقارئ من الاشتراك في البحث دلالياً عن الإيقاع المخفي المتوزع بين (أربع قفزات) و(العملاق) حيث نلمح فاعلية المخيلة المتشاقفة مع (الآن) مثلما هي كذلك مع (الموروث) ولا تبدأ اللحظة المتسقبلية إلاّ من خلال (النافذة الزمنية) الناتجة عن تقاطع دلالة (النفق) مع (النافذة الجديدة).

وتظل ·اللحظة القادمة) لحظة غير مكتملة رؤيوياً لأنها تظل معلقة بـ (زمنية «لا») غير واضحة المعالم والحدوث و.. إلخ..

(4) – مرثية اللحظة:

وبينما ترثي (الأنا) لحظاتها الوجودية، تنبثق من (رمادها) إشراقات لـ (نهارات) مطلعها مكتمل مع (وجوده الماضي) = (الذاكرة) واسترجاعاتها الدلالية (الذاتية) كمحور و(المجتمعية) كهاجس مداري يحضر عن طريق السؤال عن الحضارة العربية القديمة وماذا حلّ بها الآن؟ وعن طريق الذاكرة المستمرة ويجسدها (الشعر الشعبي) الموقّع كـ (موال) فيه من نغمات (النحيب) ما يتشاكل مع نغمات نبضات الأنا وهي تندب (الوقت الذي مضى) وتحوّل إلى (رماد) تُشعله (الذكريات)بـ (شمسها) مجربة أن تستحضر (النهارات) من (الرمال): (رحم رمال التيه/ ص (72)). ومن الدم المزدحم بالوقت: (قوس قزح).

وتنزح إيقاعات (الأنا) إلى إيقاعات (الأنا الأخرى) عبْر الانتقال اللامتوقع اللاحق لـ (الموال الشعبي) حيث تزخم الحركة بالحواس الشفيفة المتحايثة مع (الريح) كـ (وقْع زمني) يحذف ويكتب (الآثار) المتوالية ضمن شبكة تأملية تعتمد تصوير الطبيعة بحيواناتها وعناصرها، كما تعتمد على الانتشار الزمني لـ (أوقات النهار): (الضحى/ التاريخ = الأمس = المساء/ الصبح = كيف أصبحنا = صباحنا ظلامات) وهذه الدلالات تعكسها الشبكة الكلية للقصيدة القارئة لـ (اليوم) باعتبارها (حيزاً) متسعاً يشمل (القاف والميم) = (قبل الميلاد) و(الباء ميم) = (بعد الميلاد) كما تشمل (الآن) كـ (لحظة محجورة) تتداخل بذاكرة (ما كان) بين (قَدّ) و(الحوت) و(هو) و(المشكاة) بما في ذلك من مخزون دلالي لامرئي يحيل إلى (يوسف) و(يونس) و(موسى) و(محمد صلى

الله عليه وسلم)، وهي إحالة تتوالى بشكل (أفقي) مما يعني أن الشاعر أراد ترتيب اللحظات كما حدثت، مع أخذه بـ (عين الرؤيا) الشكل العمودي للزمن والناتج عن تقاطعات دوال القصيدة وإشاراتها والدليل على ذلك هو انفتاح القصيدة على بنيَتَيْها (السطحية والعمقى) من الزمن البعيد، أي من زمن اللحظة الشائب الذي ينسلُ من (أنا الشاعر) كـ (رماد) يحفر في (الأثر) باحثاً عن (نهاراته):

عقدةٌ في المعصم الوقتي حُزّ الجلد منها،

فبدأ جدول الدم يحبو غائباً بامتداد الساعد المعقوف

قوساً خانها وترٌ راغتْ خطاه في رقاع الدرب/ ص (71).

يموّه الشاعر أوصاف (أناه) وذلك بإحالتها على (الأنا الجمعية) من خلال تحويلها من هاجس ملحمي خارجي إلى هاجس ملحمي داخلي يتسع ليشمل (الأمة العربية) و(التاريخ الإنساني) المختزل بـ (مزامير داود) حتى الرسالة المحمّدية وإشراقاتها الماضية التي يتساءل عنها الشاعر بلسانه وبلسان أي إنسان عربي آخر:

(أقرأ صفحات سجلت كنّا.. وكنّا.. ولكن كيف أصبحنا؟ لا أدري! لعل.. عسى.. صفحة أطّرتها، أسند اليوم مضامين سؤالي/ ربما لازال في الفانوس زيت/ ص (73-74).

كما قرأنا فإنّ قصيدة (للرماد نهاراته) تنبني، فنياً، على (الرموز) المشحونة بـ (طاقة إرجاعية) تنشئ مجالات احتمالية حين تتعالق مع شبكة الكلمات: اليومية والشعرية، وحين تقطع المسافة الأفقية لأزمنة الاسترجاع بالمسافة العمودية لأزمنة الكتابة، وحين تفصل بإتصال واضح بين (الأنا الصغرى = الذات) و(الأنا الكبرى = النحن)، وتنتسج مكنونات الرمز وأبعاد الأصوات وصراع المسافات والآثار بتشكيلية أشدّ

درامية في المقطع الأخير من القصيدة المعنون بـ (حاشية) والتي تظهر فيه تداعيات المفردة بتهيكلها الفونيمي المختلف لتنجز تنوعاتها الدلالية في الحيز المدلولي من بياض اللحظة وذاكرتها المكتوبة في آن معاً:

يلد الشجر شجيرات (شجار بين ما بين اعتدلى

الآخر الآخر في لسان النهر هاجا)

أزهر الحقل بساطاً واتكى التاريخ ينفل في

نفوس ماضيات ما قد خَطَّ إعلاماً وإعلاناً

عن الكان بما ينسج في كهف العبر

يمضغ الصبر ويرشف من مداعات الكسالى

كل أنفاس الضجر (يعطس التمساح/ تسعل السمكة)

والأنفاس تترى تحت ظل الشجر!/ ص (76).

نلاحظ كيف يتناسل (الشجر) بصفاته المعروفة (المذكرة) منجباً (شجيرات) كصفة مؤنثة، لها ملامح أصغر من (الشجر)، ولا تلبث أن تنصهر الصفات المضادة لتتحول إلى تناسلات جديدة (الزهر = أزهر الحقل) بما في هذا التحايل على المباشرة من (أمل) وتطلّع إلى (المستقبل) الذي يجلس فيه الماضي (اتكى التاريخ) ليقرأ الآثار المكنونة من تجارب الإنسانية السابقة تاركاً (الحاضر) يدخل في (كهف العبر) ليبتعد عن (الكسل) وعن انحرافات الفونيم والدلالة من (شجر/ شجيرات) أي، ليبتعد عن (الشجار/ القائم بين المحيط والخليج. ونلمح فلي هذه الجمل المطولة والمتكورة كيف تنبثق صورتان سورياليتان (يعطي التمساح/ تسعل السمكة) موظفتان كمدلولتين هاربتين من (الجملة القوسية) حيث الانبجاس الملائم للمكانية = (ما بين) وللزمانية = (النهر) الذي يتسع من

الناحية المدلولية ليشمل (الزمن) و(جغرافية المكان) و(ذاكرة اللحظة) بفرعَيْها: (الذاتي) و(الموضوعي) = (يعطس/ تسعل). ولا شك، لن تغيب عن حواسنا تلك المتناغمات الظاهرتية المشتركة بين الحروف الثلاثة: (السين)/ (الشين)/ (الراء).

إن القارئ لمجموعة (وللرماد نهاراته) إذا لم يكتشف هذه العلائق المخفية بين القصائد (الأنا/ الماضي/ الذاكرة) وبين رموز النصوص ودلالاتها وحقولها المعرفية الاسترجاعية والنسقية، ربما سيشعر مثل هذا القارئ حين لا يفكك ويحلل ويركب ويحيل وينازح أعماقه مع أعماقه النصوص، لابد، وأنه سيشعر بأنه يقرأ كلمات عادية أو جملاً طويلة تحكي حدثاً غير مترابط، وقد تصل الأمور بمثل هذا القارئ إلى اعتبار بعض فقرات النصوص (تعويذات).

الهوامش

1) سعد الحميدين/ وللرماد نهاراته/ الانتشار العربي/ ط 1/ 2000/ الصفحات (78).

2) محمد الماكري/ الشكل والخطاب «مدخل لتحليل ظاهراتي»/ المركز الثقافي العربي/ ط 1/ 1991/ الصفحة: (5).

*) من المعروف أن الله سبحانه وتعالى خلق (اللوح) والقلم) أولاً = الرقم (1)، ثم خلق (الملائكة) و(الجان) = الرقم (2)، وفي المرتبة الخلْقيّة الثالثة كان (الإنسان)، ولهذا ركّزنا على الرقم (3) وتأويلاته التي يمتصّها سواء كان (مخفياً) في النص ولا حضور له سوى في كلمة (الرقم)، أم سواء كان (ظاهراً) بطريقتنا القرائية من خلال عنوان المقطع المقصود: (راء (3)).



* * *

الغطرسة اللغوية ظاهرة قديمة في تاريخ البشرية المدون، مارسها من يكتب ضد من يقرأ ويسمع. المقصود بالغطرسة اللغوية هو استخدام الكلمات الرنانة والعبارات الملتوية وأساليب البلاغة بأشكالها المتعددة كي يُرسم خط فاصل بين من يملك العلم ومن لا يعلم. أو بمعنى آخر: بين من يملك مفاتيح المعرفة ومن يجهلها. في غياب المعايير الدقيقة (على طريقة الحساب حيث حاصل جمع رقمين متفق عليه) أصبح الأمر في أيدي الذين يكتبون دون رقابة أو شروط أو حتى مقارنة. مع مرور الزمن تتغير هذه الشروط، ولكن الهدف منها يبقى واحداً: الكاتب يعلم ما لا تعلمون.

كان الكهان والسحرة أول من استخدم هذا الأسلوب في تاريخ البشرية. إذا عدنا إلى أقدم النصوص التي نقشت على الحجر في مصر الفرعونية أو في سومر وبابل، نجد هذا الأسلوب واضحاً في الكتابات الدينية التي يغلفها ضباب الغموض بينما النصوص الأدبية واضحة نسبياً. (قارن مثلاً نص صلاة عشتار كما رددها الكهنة في بابل مع نص قانون حمورابي).

دكتاتورية النص تجاوزت الكاتب إلى الناقد (المقصود بالناقد هو مفسر النص الأصلي) على أيدي كهنة الكنيسة الكاثوليكية في وقت مبكر من تاريخ المسيحية. أسفار العهد الجديد كُتبت بعد وفاة المسيح بما لا يقل عن سبعين سنة، وتم تدوينها باللغة اليونانية التي لم يكن المسيح يتكلمها. مع انتقال الكنيسة إلى روما، ثم ترجمة العهد الجديد إلى

اللاتينية. مع انحسار اللاتينية كلغة يومية أبقت الكنيسة على استخدامها في الصلاة والطقوس الدينية. هذا أعطى الكهنة القدرة على السيطرة التامة على الرعية التي كانت أحد أسباب سقوط أوروبا فيما يُسمى بالعصور المظلمة. ماتت اللغة اللاتينية منذ أزمان ولكن استخدامها في الكنائس لم ينته حتى مشارف هذا القرن.

مع انفصال الدين عن الدولة في أوروبا، ورث العالم الأكاديمي هذه الخصوصية وولد النص النقدي بصورته المشوهة والتي ورثناها نحن. وهذا هو موضوعنا هنا.

النقد علم مكتسب. يمكن لكائن من كان الإبحار بين أمواجه دون شروط مسبقة. هذا صحيح بالمقارنة مع الكتابة الإبداعية شعراً كانت أو نثراً. الإبداع يحتاج لموهبة لا يمتلكها كل من أمسك بقلم أو حصل على شهادة. لهذا نجد عدد النقاد أكثر من عدد الكتاب. حين تنام عين المتنبي عن شواردها، بينما النقاد ساهرون في خصام وجدل، نعلم أن شاعر الأمة فهم المعادلة دون حاجة إلى دكتوراه في الأدب.

المشادة بين الناقد والكاتب ليست بجديدة على الساحة العربية وها هو الدكتور مصطفى هدارة يلخصها حين يقول: «الواقع النقدي الآن على الساحة العربية لا يسر أحداً فيما يبدو، فالنقاد الأكاديميون خفضت أصواتهم أو كادت، وهم يتلقون الطعن من كل اتجاه، والنقاد الصحافيون هم الذين يطفون على السطح لخفة الوزن وسرعة تأثيرهم في محيط واسع من القراء» (فصول - مج 9 - ص 190) لا حاجة لي في الجدل في تفاصيل هذه المقولة، ولكني أرى أن صدقها يتلخص في دليل اختراع لغة مختلفة للنقد، والقصد من وراء استخدام هذه اللغة.

عمل الناقد يحكم عليه أن يفسر النص بأسلوب مغاير لطريقة

القارئ العادي في تفسير النص ذاته. مع أن المعنى الذي توصل إليه الناقد لا يختلف كثيراً عن المعنى الذي توصل إليه القارئ العادي، يتوجب على الناقد صياغة الموضوع بأسلوب يبرر به الحاجة إلى تفسير ناقد.

لنأخذ مثلاً على ذلك بيت من الشعر لأبي تمام:

ما للشتاء، وما للصيف من مَثَل يرضي به السمع إلا الجود والبخل

القارئ يفهم من هذا البيت المقارنة بين الصيف والشتاء ونوع من المفاضلة بدخول الجود والبخل كصفات جامعة. لنستمع ماذا يقول الناقد في مثل هذه الحالة:

هذا الوصف وضع في إطار ثنائي للمقارنة بين عناصر متضادة، أهمها: المقارنة بين الصيف/ الشتاء. لكنها مقارنة استقطابية، حيث تجمع عند كل طرف مجموعة أخرى من الألفاظ المتقابلة. يمكننا بعد قراءة هذه الحالة الاستقطابية أن نرى الشتاء في منطقة الرفض من الشاعر، وأن نرى الصيف في منطقة القبول منه. ذلك أن الشتاء بخل/ والصيف جود. وهذه حالة مخالفة للمنطق العام (عبدالقادر الرباعي جذور - عدد 2 - ص 67).

هذه القراءة النقدية لا تختلف في معناها عن القراءة العادية (إذا صح لنا التعبير). المقارنة بين الشتاء والصيف ووصف أحدهما بالجود والآخر بالبخل في البيت المذكور، لا تحتاج إلى فتوى عالم. ولكن الناقد، وكأنه على علم بضعف حجته أو على الأقل تبرير وجودها، يلجأ وبسرعة إلى تشريح أعمق دون الحاجة لذلك. هو على علم أن القارئ وجد المقارنة دون مساعدة من أحد، لذلك يرى الناقد أن يبرر تدخله بشرح نوعية

المقارنة. يقول إنها «استقطابية». ثم يشرح كيف يتجمع عند كل طرف مجموعة أخرى من.... إلخ.

أولاً، لو كانت فعلاً استقطابية، لكان أولى له ثم أولى أن يقول «قطب» بدلاً من «طرف». في هذا بلاغة وحسن انتقاء للكلمة الصحيحة في سياق الحديث.

ثانياً: كلمة «استقطاب» مأخوذة عن الإنجليزية (أو الفرنسية حيث الكلمة ذاتها) دون فهم معناها. هي كلمة تستعمل في النقد ولكنها، وفي أي حال من الأحوال لا تنطبق على الصيف والشتاء Polarization كلمة مشتقة من Pole والأخيرة تعني القطب. أما استخدامها في اللغة العادية ولغة النقد فيدل على التباعد وليس على التناقض. هناك استعمال ثالث لها وهو رفع عمود الخيمة ويعني كذلك التباعد بين سقف الخيمة وأرضها. المعنى الخفي والمجازي يدل على القدرة على التحمل. جميع هذه المعاني لا تمت لما قاله الناقد بصلة.

وبمنطق عجيب يقرر الناقد أن هذه «القراءة الاستقطابية» أوصلته إلى الحكم بأن الشاعر يرفض الشتاء، ويقبل الصيف لأن أحدهما بخل والآخر جود. وهذا وضع مخالف للمنطق العام على حسب كلام الناقد. لا أدري كيف يدخل المنطق العام في هذه المعادلة. أهو كرم الصيف وبخل الشتاء؟ في هذا مجاز وجزء من حقائق زراعية وجغرافية: في الصيف تكثر الفاكهة وفي الشتاء تندر. ألا يحق للشاعر التغني بهذا دون أن يخالف المنطق العام؟ أضف إلى ذلك أن الناقد لا يعلم شيئاً عن حال عظام الشاعر الطائي. أليس من الممكن أن يكون شاعرنا القدير ممن كانوا يعانون من الروماتيزم وعلى ذلك يجد في قلة الدفء في الشتاء بخلاً يستحق الذكر في كتاب الجاحظ؟

أما النوع الاخر من الكتابة النقدية فهي الكتابة الغامضة أو المفعمة بعبارات غربية مترجمة إلى العربية لا لزوم لها في الأساس. ها هو رابح بوحوش يحدثنا (جذور ج 2 ص 222) عن «بلاغة الانزياح في الخطاب الشعري عند البحتري». يقول:

تباينت النظرة إلى مفهوم الانزياح، واختلفت باختلاف المذاهب، والتيارات، بل اختلفت باختلاف تصوراتهم، وتحديداتهم لمصطلح المعيار، ومقاييسه.. وأياً كان الاختلاف، فالانزياح من الوجهة الدياكرونية يرجع إلى عبارة «بيفون» الشهيرة: «الأسلوب هو الرجل ذاته».

ويعد الانزياح من المفاهيم الأساسية في الأسلوبيات الحديثة، ويرجع إلى تأثيرات «فرديناند دي سوسير» ومفهوم الكلام عنده الذي نظر إليه على أنه ضرب من الانزياحات الفردية الناتجة عن مستعملي اللسان Langue.

الانزياح إذن مصطلح واسع الدلالة صعب التحديد لاتصاله بفكرة التقويم، والمعيار، وقيامه أحياناً على مبدأ التقدير، والإحصاء، واتصاله أحياناً باللغة الأدبية التي تعد انزياحاً بالقياس إلى اللغة العادية.

ثم تطور هذا المفهوم، وتبلور بتفضيلات الكاتب مع «فون درجابلنتز» وبالاختيارات التي توفرها اللغة للكتاب والمبدعين مع «موروزو» انطلاقاً من الصفر في الكتابة.

وبعد هذه الجهود، والمحاولات انتقل الاهتمام إلى الاستعمال ذاته فعد الانزياح أسلوباً فردياً من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي، وتكشف حينها ربط إنشاء الشعرية بحسن التصرف في اللغة وذلك بإحداث سنن جديدة تضاف إلى السنن الأولى في البلاغة.

ويتواصل حديث بوحوش حتى يصل بـه الحد إلى رسوم بيانية يسميها «المخطط الدلالي».

أولاً: ليس صعباً علينا أن نرى أن الكاتب أهدر أنفاسه وأنفاس القارئ في الفقرات الأولى الثلاث التي يفتتح بها موضوعه ليخبرنا كم هو صعب عليه أن يشرح وعلينا أن نفهم الانزياح. ثم يخبرنا عن «الوجهة الدياكرونية» والله وحده يعلم ما هي هذه الوجهة. يعطينا الكاتب إشارة إلى أنها تعود إلى عبارة بيفون الشهيرة «الأسلوب هو الرجل ذاته». مع الاحترام لبيفون، فإن القارئ العربي لا حاجة له بتلك المقولة «الشهيرة» وهو الذي تربى على حسن القول وأقلها من باب «قل خيراً أو فاصمت». إن لم يكن هذا هو الأسلوب الذي يدل على الرجل، فنحن إذاً في فج عميق من الجهل.

يضيف بوحوش عن تطور هذا المفهوم مع «موروزو انطلاقاً من الدرجة الصفر في الكتابة». ما هي درجة الصفر في الكتابة؟ من يتحدث الفرنسية قد يستطيع أن يفهم المقصود هنا لأن الموضوع منقولاً حرفياً عن تلك اللغة. ولكني أود أن أضيف أن قراءة الجملة بالفرنسية تزيدنا وتزيد غالبية شعب فرنسا جهلاً بالمقصود. درجة الصفر في الكتابة هي الإمساك بالقلم ومواجهة صفحة من الورق بيضاء. ما زاد عن ذلك فهو باطل.

وبعد صفحة ونصف من هذا الكلام اللامفهوم، نصل بيت القصيد: يقول الكاتب: «انتقل الاهتمام إلى الاستعمال ذاته فعد الانزياح أسلوباً فردياً من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي، وتكشف حينها ربط إنشاء الشعرية بحسن التصرف في اللغة وذلك بإحداث سنن جديدة تضاف إلى السنن الأولى في البلاغة».

هنا نصل إلى ما يشبه المفهوم. يفهم القارئ أن المقصود هنا ليس

بالحداثة التي يرغب الناقد أن نصدق بوجودها. ما يقوله، وبأبسط العبارات، أن الكاتب لا يلجأ للاستخدام العادي للغة، وهذا واضح وإلا لن يكون ما يكتبه أدباً. أما إذا كان من الموفقين في الوصول إلى سنن جديدة من البلاغة، على هذا يكون تصنيفه بين طبقات الشعراء في عداد المتنبي وليس غازي القصيبي.

الانزلاق (على وزن الانزياح) وراء النظريات النقدية الفرنسية من قبل كتابنا فيه من المخاطر الشيء الكثير. هناك نوع من التعالي على القارئ وعلى الكاتب، وفيه شعور بالمعرفة زائف - إن لم يكن باطلاً من أساسه. جمهرة المصطلحات على صفحات الجرائد تعني أن القارئ ينحى بالنظر إلى الصفحات الرياضية دون تردد. ومن ثم يشتكي المثقفون من عدم اكتراث السواد الأعظم من الناس بالقراءة عموماً. المشكلة تكمن في اللغة التي يستعملها الناقد وليس في المعنى إذا كان هناك معنى أصلاً.

في ذات المقال للأستاذ رابح بوحوش لا يصل القارئ إلى فقرة مفهومة إلا في الفقرة التاسعة حيث يقول:

الانزياح الذي نحاول الوقوف عليه ها هنا في شعر الشاعر هو وجه من أوجه عبقرية البحتري سواء ذلك الذي عمد فيه إلى التصرف في اللغة أم الاختيار والتفضيل، أم إحداث عنصري المفاجأة وخيبة الانتظار، أم ذلك الذي يميل فيه إلي الديباجة الفردية لخلخلة نفس المتلقي.

ها هنا يجد القارئ كلاماً قيماً مفهوماً وموضوعاً شيقاً لا يحتاج إلى انزياح ولا انزلاق ولا حتى دحرجة. الناقد قادر على تبيان مكامن الإبداع في شعر البحتري والقارئ ممنون سعيد بذلك. من الناحية العملية، قليل من الناس سيكون لديه الصبر للوصول إلى الفقرة التاسعة.

هل يا ترى تعمد الناقد تجاهل القارئ وكتب خصيصاً للناقد الآخر؟ إن كانت الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب، فهناك مشكلة أخرى أدعو أن يطرحها أحد المختصين.

رحم الله الدكتور مصطفى هدارة الذي قال إن منهجه في «تحليل النصوص هو مزيج من مناهج متعددة، منها الجمالي والنفسي والتاريخي والأسلوبي». في مقالة للدكتور عبدالسلام المسدي بعنوان «ونعم الأضواء يسترقها النقاد!» على صفحات ملحق جريدة الرياض الأدبي (10 شعبان 1420) والذي أورد كلمات الدكتور هدارة هذه يقول: «تتملكنا الرغبة أن نتساءل: بأي تسويغ معرفي يتم المزج، واحتكاماً إلى أي مرجعية إبستيمية تتم المؤالفة؟».

الفرق بين أسلوب الدكتور هدارة والدكتور المسدي واضح ويلخص ما أريد قوله. بينما د. هدارة واضح، سلسلة كلماته، عربية خالصة يفهمها الجميع، يصفعنا د. المسدي أولاً بكلمة «تسويغ» عارضاً عضلات لغوية غير مطلوبة حيث كلمة «منهج» تفي بالغرض، ثم استعمال كلمة إبستيمية الواردة عن اللغات اللاتينية Epistemology مشتقة من الكلمة اليونانية episteme وتعني المعرفة. كان أحرى بالدكتور الفاضل لو قال: «واحتكاماً إلى أي مرجعية منهجية تتم المؤالفة؟» والمنهج هنا هو تقنين العلوم إلى شروط ومنطق متفق عليها كي يكون حوار الناس على موجة واحدة.

أما عنوان المقال ففيه بيت القصيد. الموضوع إذن لا علاقة له بالأدب والنقد والأستار الواضحة والخفية في هذا المجال الحيوي. كل ما في الأمر هو من يسرق الأضواء، وينعم بالدفء في زحمة الناس من خلال الانفراد على مسرح الأديب.

لو حق لنا مجاراة التندر باستعمال اللغات الأجنبية، فلدى الغرب مثلاً يشرح هذا الوضع ببلاغة قاتلة: نحن نضع العربة أمام الحمار. وبما أن العربة لن تجر الحمار في حال من الأحوال، فإني أرى أن أولوياتنا مغلوطة.

* * *



ننطلق في هذا البحث من قناعة تؤكد أن ما كتبه الجزائريون بالعربية منذ ثلاثينات هذا القرن ينتمي في معظمه إلى الفكر الاصلاحي الذي رعته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين. وأحمد رضا حوحو من أبرز الكتاب في هذه الفترة، وكان الناقد الساخر، والمصلح الاجتماعي، والقلم الجريء الذي كتب المقالات والمسرحيات والقصص، حيث عالج فيها موضوعات متنوعة في الأدب والاجتماع والسياسة والاقتصاد، فيها نقد لاذع، وهجوم ساخر تنم عن فكر وقاد ونظر ثاقب، هدفها الإصلاح الاجتماعي بالدرجة الأولى وهو الهدف الذي كان يقصده حوحو من خلال كتاباته المتنوعة التي لم يتخذ لها شكلاً أدبياً محدداً فنياً، فمنها المقال، والقصة، والمقال القصصي.

سنتعرض في هذا البحث إلى حوحو الكاتب الاجتماعي الذي حاول إصلاح القيم والأخلاق والعادات والمعاملات، كما نتعرض لدعوته إلى الإصلاح السياسي والاقتصادي، وأخيراً نتحدث عن المؤثرات العامة التي أثرت في أدبه. وكيف كان يصوغ فكره في دعوته المباشرة وغير المباشرة، وكيف كان أسلوبه في كل ذلك.

حياة حوحو

1-3 - الهجرة والعودة:

ولد أحمد رضا حوحو بمدينة سيدي عقبة[1] (ولاية بسكرة) سنة 1911. وتعلم القرآن الكريم ومبادئ العربية حيث أكمل تعلمه الاعدادي.

عاد إلى قريته سنة 1928، واشتغل موظفاً بإدارة البريد والمواصلات إلى غاية سنة 1934 ثم هاجر مع أسرته إلى الحجاز بسبب صراع نشب بين والده وبين (باشاغا)[2] المنطقة الذي كان مدعوماً من فرنسا.

أكمل دراسته للعلوم العربية والإسلامية في المعهد الحر للعلوم الدينية بالمدينة المنورة، واشتغل مدرساً في هذا المعهد مدة من الزمن، ثم عمل موظفاً في إدارة البريد - مرة أخرى - بمكة المكرمة.

عاد إلى الجزائر - سنة 1946 (بعد أحداث 8 مايو)، وقد مر بمصر وفرنسا خلال عودته، وفور وصوله انضم إلى «جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» كعضو من أعضائها العاملين وباشر التدريس في بعض مدارسها الحرة[3]. ثم انتخب عضواً في المجلس الإداري للجمعية، وعضواً في مكتب (لجنة التعليم العليا) التي تتولى الإشراف على التعليم في مدارس الجمعية.. ولما تأسس معهد ابن باديس بقسنطينة سنة 1948 تولى إدارته (الأمانة العامة) لخبرته الإدارية وكفاءته.

أسس مع عبدالرحمن شيبان وزميلين آخرين جمعية متمردة على الأوضاع، أطلقوا عليها اسم (إخوان الصفاء)[4]، وكانوا يجتمعون بمنزل حوحو. كما رأس تحرير (الشعلة)[5] وهي مجلة شبيبة العلماء المسلمين الجزائريين، وانضم إلى فرقة (المزهر القسنطيني)[6] فعزف على بعض الآلات الموسيقية، ومثل بعض الأدوار المسرحية. وهكذا تعدد نشاط حوحو، استمر في عمل دائب، وسعي حثيث، إلى أن اغتالته منظمة (اليد الحمراء) السرية ليلة 29 مارس 1956 معه ستة من الجزائريين، انتقاماً منهم لأنهم كانوا يدعمون الثورة، ولأن المجاهدين قتلوا رئيس شرطة سيدي مبروك (قسنطينة)، وقد مُثّل بحوحو ونشر رأسه بالمنشار - وهو حي[7] - وما هذا التنكيل البشع إلا انتقام منه، لأنه رفض كل إغراء،

وعزف عن كل امتياز، وتعفف عن كل ما يمنحه الاستعمار وفضل - عن قناعة الانتماء - إلى الشعب، فانخرط في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين فكراً وعملاً، وظل وفياً لمبادئها إلى أن كان أحد شهدائها في سبيل الحرية.

2-3 - الثقافة والإبداع:

بدأ حوحو نشاطه الفكري منذ سنة 1937 - وهي السنة التي انعقد فيها المؤتمر الإسلامي بالجزائر - وهو حينذاك في الحجاز - بأول مقال له بعنوان «الطرقية في خدمة الاستعمار» نشره في مجلة «الرابطة العربية»[8] ولا شك في أن هذا المقال الذي يهاجم فيه الطرقية، ويتهمها بخدمة الاستعمار يرتبط أيما ارتباط بما كان يجري بين رجال الإصلاح في جمعية العلماء، وبين بعض الطرقيين الذين ناصبوا الإمام ابن باديس العداء، وارتبطوا بالاستعمار الفرنسي، علماً بأن كثيراً من الثورات التي قام بها الجزائريون ضد الاستعمار كانت قد انطلقت من الزوايا، وقادها رجال الصوفية والطرقية، منهم الأمير عبدالقادر، وبوعمامة، والمقراني، والحداد، وبوزيان.

كما اشترك حوحو في تحرير مجلة (المنهل) المكية بقصصه ومقالاته[9]، وبما كان يترجمه من الأدب الفرنسي الذي تأثر به، وأعجب ببعض أعلامه كفكتور هيجو VICTOR HUGO وأندريه جيد André Gide.

ولقد نشر قصته «غادة أم القرى» سنة 1947 في الجزائر، ولكن المقدمة التي كتبها لها أحمد بوشناق المدني تشير إلى أن حوحو كتبها منذ بضع سنوات[10]، يعالج فيها وضعية المرأة الحجازية التي لا تختلف كثيراً عن أختها في الجزائر[11] وهذا الأمر أثار حفيظة بعض البسطاء،

واعتبروها دعوة سافرة لتمرد المرأة، وخروجها عن الأعراف والتقاليد الموروثة من عهود التخلف والانحطاط.. ونشر قصته «صاحبه الوحي» في العدد الرابع من مجلة إفريقيا الشمالية[12] عام 1949. شارك حوحو في تحرير مجلة البصائر[13] الثانية بمقالاته الأدبية والاجتماعية، منها سلسلة من «حمار الحكيم» مثلاً. كما نشر عدة مقالات في مجلة «الشعلة»، وهي مقالات هجومية ناقدة ساخرة، نزلت إلى مستوى أسلوب الخصوم في التهكم والسخرية ونشر في هذه المجلة بعض المقالات عن رحلته إلى العالم الأورو[14] وبعض المحاولات في الشعر الملحون في ركن بعنوان «تحت السياط نغني» يوقعها بإمضاء شاعر الشعلة تارة، وأخرى دون توقيع، وقد تعرض لها فحول هذا الفن بالنقد، واعتبروها ناشزة عن أذواقهم[15]. وأما محاولاته في الشعر الفصيح الساخر الذي نظمه، أو حوره من الجد إلى الهزل، فلم ينشر منه شيئاً، حفاظاً على الذوق السائد في الأوساط الإصلاحية آنذاك[16]. ولعله شعر خاص بالمجالس الودية، والمؤانسات والمداعبات يهدف إلى الترويح عن النفوس. ومهما يكن فإن حوحو لم يكن له باع في النقد الأدبي، لأنه يكره النقد والنقاد، يشكوهم ويتأفف منهم، وما كتبه في هذا الشأن جمعه ونشره في كتاب بعنوان «في الميزان»[17]. كتب حوحو بعض المسرحيات الاجتماعية والهزلية بالفصحى والعامية، مثل أدباء المظهر، والأستاذ، وعنبسة، والبخلاء، وبائعة الورد، والنائب المحترم، بالإضافة إلي أعماله الأخرى التي طبعت في مجموعات.

وهذه الأعمال تحتوي على بعض المقالات والمسرحيات والقصص، تعالج موضوعات متنوعة في الأدب والاجتماع والسياسة والاقتصاد. فيها نقد لاذع، وهجوم ساخر تنم عن فكر وقاد ونظر ثاقب، هدفه الإصلاح الاجتماعي بالدرجة الأولى، وهو ما كان يقصده حوحو من خلال كتابته المتنوعة.

3-3 – المجتمع والاستعمار:

أحس حوحو بأحزان مجتمعه، وآلمه كثيراً أن يرى هذا الشعب الذي هو أحد أفراده يرزح تحت الاستعمار، وينوء تحت الاستغلال، يعيش في ظلام حالك، وفقر مدقع، وجهل عام، وتخلف شامل، ولا مبرر لهذا، ولا كاشف لضره، إلا تلك الحركة المباركة الي قامت بها جمعية العلماء – بعد لأي – لإحياء الدين الإسلامي، واللغة العربية وإعادة غرسهما في نفوس الشباب والأطفال، وكان من الطبيعي أن يدعو حوحو بدعوة رجال الإصلاح، وأن ينقد ما نقدوه، ويدافع عما دافعوا عنه، فالهدف واحد، والعدو واحد.

إن المجتمع قد تنازعته أفكار متناقضة، وانتابته دعوات مختلفة، فالطرقيون يدجلون والسياسيون يهرّجون، والتجار يرابون، والنواب يستغلون، وكل أولئك يخدمون أوضاع الاستعمار والاستغلال بطريق أو بآخر، فهم في خدمة الاستعمار في نهاية المطاف، وفرنسا فوق الجميع، وقد أخذت كل شيء، ولم تترك للشعب الجزائري سوى الفقر والجهل[18]، وهو في غفلة وركود، إنه المجتمع الوحيد الذي لا يعرف التغيير ولا التطور[19]. لقد عالج حوحو أهم القضايا التي كان يعيشها الشعب، ويعاني منها، وصب عليها جام غضبه ونقده، لأن النقد أساس الإصلاح، وما النقد عنده إلا كشف الأمراض الاجتماعية من أوهام، وخرافات، واستغلال، وظلم، ومعالجتها بكل جرأة، وإخلاص وكان هدفه خدمة الشعب، وتوعيته، ونشر الأخلاق الإسلامية، وإحياء اللغة العربية في أوساط المجتمع[20].

ويبدو أن حوحو كان لجوجاً في دعوته التي قوبلت ببعض البرودة واللامبالاة، في بدايتها، فأصيب بخيبة أمل، واستولى عليه التشاؤم، وكان يفقد الأمل في إصلاح المجتمع، وكان هذا من الأسباب التي جعلته

ينقم علي الأدب والمرأة والسياسة والتجار والأغنياء[21]... هاجم هذه الموضوعات هجوماً لا هوادة فيه، وطرقها بقلمه الجريء، وبصره الثاقب، وفكره الحصيف، وخص المرأة بنصيب كبير في كتاباته، ودافع عن حقوقها بكل جدية وموضوعية ودعا إلى ترقيتها، وأكد على تعليمها وتربيتها، وقد كان الحديث عنها بهذه الكيفية في ذلك الزمن يعد انحرافاً عن القيم، ومروقاً عن الدين قال أحد الدارسين: (كان الحديث عنها في ذلك الزمن يعتبر جرماً قد يؤدي بالأديب إلى تشويه سمعته ورميه بالطيش والانحراف)[22].

وقد حصل له مثل هذا بعد صدور قصته (غادة أم القرى) كما سبق أن ذكرنا.

غير أن حوحو لم يبال بهؤلاء ولا أولئك الذين يناصبونه العداء من أجل هذه الموضوعات الخطيرة، لأن الإنصاف وإظهار الحق، وإرضاء الضمير أولى من إرضاء الناس، وما كان له أن ينحرف عن رسالته الإصلاحية التي ندب نفسه لها، وهو المصلح الاجتماعي، والناقد الخبير بأمراض المجتمع.

إصلاحه الثقافي:

3-1 – التربية والتعليم:

لا ينكر أحد دور التربية والتعليم في تنشئة الأجيال، وتكوين بناة البلاد، وحماة المستقبل، وما من أمة إلا وتخصص للتعليم أموالاً معتبرة، وقد أدرك حوحو خطورة هذه المسألة، فكان يدعو إلى تعليم البنات والبنين وكان يعتبر الطفولة بريئة[23] لا تخضع لنظام، ولا تعترف بالأحكام التي يفرضها الكبار، ويضعونها أغلالاً تطوق أعناق الناس[24]. وكان يركز

كثيراً على تعليم المرأة الجزائرية، لأن القليلات منهن كن لا يحظين إلا بالنزر اليسير من التعليم الديني، وشيء من الخياطة والتطريز، وهذا بطبيعة الحال غير كاف، ولا يسمح للمرأة أن تؤدي دورها كاملاً في المجتمع.

كما تطرق إلى الذين يشتغلون بالتعليم، وهم يفقدون أساليب التربية الحديثة، بحشد المعلومات، ويطالبونهم باستظهارها دونما فهم، أو إدراك في كثير من الأحيان[25]. فتتبلد أذهانهم بتلك المواد الكثيرة، وتلك الحشود من المتون، وتتعطل قواهم الفكرية التي يحتاج إليها المتعلم أكثر من حشو المعلومات. فتربية الفكر من شأنها أن تقوي فيهم قوة الملاحظة، واستنتاج العلاقات التي تعتمد على الذكاء أكثر مما تعتمد على الذاكرة[26]. وهذه الرؤية التربوية، فيها الكثير من الصواب، فتكوين العقل المفكر، والاعتماد على الذكاء في ربط العلاقات أولى من الاقتصار على الذاكرة التي تجعل الفرد يردد ما تعلم دونما إدراك.

إن التعليم اليوم في الجزائر غير موحد، فهو أنواع عجيبة، فهذا التعليم الرسمي تشرف عليه حكومة فرنسا، وتوجهه لأهدافها الاستدمارية، قال حوحو: «هناك التعليم الرسمي، وهو مبني على قاعدة فلسفية عميقة، وغامضة في نفس الوقت، وهي تعلم لتجهل»[27] بمعنى إذا تعلمت في مدارس فرنسا فإنك لا تظفر بكثير، وما خاتمة ذلك إلا الجهل لتاريخك، والطمس لهويتك، والتبعية لعدوك، فما يتاح للجزائريين من تعليم لا يتعدى المعارف البسيطة التي تجعلهم أعواناً في الإدارة الفرنسية.

أما التعليم الحر فيهدف إلى تعليم العربية والإسلام، وهما يمثلان أصالة هذا الشعب، وتتولى الإشراف عليه جمعية العلماء، ولكنها عاجزة عن استقبال كل الأطفال الجزائريين في مدارسها، وما يستفيد من هذا

التعليم إلا القليل، نظراً للإمكانيات المحدودة، ومضايقة فرنسا لنشاط هذه الجمعية، ولذلك صار الميدان فسيحاً لإنشاء مدارس خاصة لتكون وسيلة للكسب المادي، والربح السريع وهنا يسوق حوحو بعض الأمثلة لجشع المديرين الذين يعارضون كل تعليم من دون مقابل، فهم يمنعون الدروس المجانية[28] التي يتطوع بها بعض المعلمين انطلاقاً من إيمانهم بشرف مهنتهم التي تجعل من أقدس الواجبات مساعدة تلاميذهم، وتزويدهم بالعلم بكل جد وإخلاص، ولكن لا يمنحون الدرجة إلا للمستحقين من دون محاباة أو اعتبار آخر[29].

ولا يهتم أولياء أمور التلاميذ بأبنائهم إلا يوم رسوبهم، فتثور ثائرتهم، ويصبون جام غضبهم على المعلم والمدرسة والمدير. ويسخط المدير على المعلم النزيه، ويطرده دون مروءة، لأن المعلم كان قد رفض نجاح تلميذ بدون استحقاق. والتلميذ غادر المدرسة نهائياً، خسر مورداً مادياً هاماً كان يتقاضاه مقابل تعليم هذا الطفل[30].

يحث حوحو على التعليم في وسط اجتماعي متخلف زهد في العلم، ومن أجل ذلك يقدم صورة نموذجية للتلميذ المجتهد، هذا التلميذ يصير قائداً للعلم، نتيجة جهوده التواصلية، فإذا كان الفقر الشديد يرجع لمساعدة والده، فإنه اضطر لمراجعة دروسه ليلاً على ضوء مصباح[31]، ويرغب في المشاركة في امتحان المدرسة العسكرية، ولا يجد أجرة السفر، فيقطع المسافة راجلاً من (نافشي) إلى (مبتز)[32]. وينجح في هذا الامتحان بامتياز، ويعجب به الممتحنون، وكذلك لطيبة المشاركون - الذين سخروا في البداية من هيئته - وحملوه على أعناقهم إعجاباً وتقديراً لاجتهاده، وطافوا به أرجاء البلدة[33]. تلك هي مسيرة «دروت» القائد.

ويرى حوحو أن طلب المعرفة والعلم لا يتوقف على صغار السن، بل يتعدى إلى كبار السن، وما الفرق بينهما إلا في الرغبة، والإرادة، فإذا

رام الإنسان شيئاً بذل في سبيل إنجازه الجهود اللازمة. ومثل حوحو لهذا الأمر بشخصية «عبدالباقي» العصامي، فقد أراد أن يتزعم حركة التربية والتعليم في قريته، ويبدأ في تنفيذ مشروعه، فيحفظ القرآن الكريم بعد جهد مضن، «بواسطة لوح مربوط على حزامه، لا يفارقه في أعماله الفلاحية»[34] ويفتح (كتاباً) يعلم فيه الصغار نهاراً، والكبار ليلاً، باذلاً جهده لابتكار طرق جديدة في التعليم، غير أن الزيتونيين الشباب زاحموه في عاميته، وانشغل الناس بعلومهم، وأعجبوا بهم، وبعد تفكير[35] عرف أن حفظ القرآن ليس هو كل العلم، بل هناك علوم وفنون أخرى، عليه أن يخوض غمارها. هذا موقف واضح، وإشارة دالة يريد حوحو من ورائها أن ينبه الذين مازالوا يعتبرون حفظ القرآن هو نهاية المرحلة التعليمية، ويدعوهم إلى التنوع في المعارف والعلوم، وهذا ما فعله عبدالباقي الذي ضرب أروع الأمثلة في المثابرة والاجتهاد حتى استطاع أن يتزود بمعارف أخرى من نحو وفقه وتجويد وفرائض وقراءات[36].

فاستفاد من جهوده، وأفاد غيره، وتخرج على يده الكثير من الناس الذين استفادوا من عزيمته وإرادته، وأصبح مثلاً يحتذى، وقدوة حسنة.

2-3 – الدين:

الإسلام هو الدين المنتشر بين أفراد المجتمع الجزائري، والأقوى رسوخاً في وجدانه وشخصيته، غير أن هذا الدين الحنيف ألصقت به بعض الانحرافات، ويتحمل رجال الطرقية الوزر الكبير، ومما زاد في انحرافهم ارتباطهم بالاستعمار، وقد أكدوا في أحد مؤتمراتهم لفرنسا استعدادهم لخدمتها، ونجدتها في كل زمان، وفي كل مكان[37]، وهذا ما سوغ لفرنسا أن تجعل الإسلام تابعاً لأجهزة الدولة، وترفض فصله عن الدولة، كما فعلت مع الدين المسيحي، وكانت فرنسا تنتقي الأئمة الرسميين من الطرقيين، ومن شاكلهم، وتوظفهم في المساجد، حيث يقومون بتضليل

الشعب، والدعوة إلى ركوده وجموده، ويمنع من دخول هذه المساجد أعضاء جمعية العلماء، ورجال الإصلاح[38].

كما تغري هؤلاء الأئمة الرسميين بالرحلات المجانية لأداء فريضة الحج، وهؤلاء الحجاج لا يهمهم القيام بفريضة الحج، بل تهمهم السياحة والتبجح بلقب «الحاج» مقابل المدح، والإطراء لفرنسا أمام المسمين في البقاع المقدسة[39]، وبعض هؤلاء المتملقين يجهلون كيفية الوضوء - وهو من المبادئ الأولية في الدين - فيبدأ هذا الحاج الوضوء برجليه[40]، أو يجهل عدد ركعات كل صلاة، أو يختصر العشاء، لأنها ثقيلة عليه، ويدعي لنفسه العلم، فيحشر نفسه في إحدى حلقات الدروس النحوية ويقول للمعلم معقباً: وإذا كانت امرأة تقول: قامت زيدة[41] فيتعالى الضحك من الذين كانوا يظنونه أحد علماء المغرب انطلاقاً من لباسه التقليدي الذي يوحي بالعلم والورع، ويستنكر هذا الضحك، ويرد عليهم بالافتراء على الله سبحانه وتعالى[42]، قائلاً: لماذا يضحكون؟ ألم يعلم شيخهم قوله تعالى: «(سأل عن دينك حتى يقولوا بهلول)» وهذا القول من أمثلة العوام ولا علاقة له بالنصوص الدينية على الإطلاق. وقد رسم حوحو صورة مسطحة لهذا النوع من المزيفين حتى بلغ خطابه المباشرة. وهذا انوع من النماذج البشرية «الحاج» قد عرفهم المجتمع، وكشف جهلهم وتواصى بالاستهزاء، والسخرية منهم، وهناك شخصيات أخرى لا تقل خطورة تعيش في الخفاء بدناءة وخبث، وتتظاهر بالتدين والتسبيح، وملازمة المسجد مثل «الشيخ زروق» الذي يخدع كل الناس، ولو كانوا أقرب الناس إليه، فقد قال لزوجته كاذباً: «إني أخدم الحق الضائع، وأحاول جهدي إرجاعه إلى نصابه»[43]. لقد وجد الشيخ زروق مرتعاً خصباً في هذا المجتمع الذي لا يدرك حقيقة هؤلاء السفهاء، بسبب الأمية

التي كانت فاشية في جميع الأوساط، فالعوام يتوسمون الخير والبركة في مثل هذا الشيخ الورع في الظاهر، طالبين منه العون والسداد، ولكنه في حقيقته يقوم بمساعدة الظالمين الذين يأكلون حقوق الناس بالباطل، فهذا رجل استعان به ليحرم ابن أخته من الميراث[44]، لأنه غريب عن الأسرة، ويقوم الشيخ زروق بتزوير البيع أمام القاضي بإحضار امرأتين وشاهدين، بعد أن استوفي حقه، وقبض الثمن، مصراً على كتمان السر مستشهداً بحديث شريف «استعينوا على قضاء حوائجكم بالكتمان».

وهذا التدليس يمثل قمة السفه والتزييف للنص الديني، واستعماله فيما لا ينبغي أن يكون، وكأن الأمر عادي، ويبقى الشيخ يوحد الله، ويسبحه، ويعد النقود المرة تلو الأخرى، منتظراً قدوم زبون جديد، لأن همه الوحيد هو الربح الوفير[45].

وهؤلاء السفهاء المنحرفون يجب فضحهم وعزلهم وتجنبهم، لأنهم كالوباء الذي يفتك بالمجتمع، ويزداد سلوكهم بشاعة باستغلال الدين، والدين منهم بريء، ويأمر بعقابهم جزاءً بما يعملون.

3-3 – الأدب:

يربط حوحو بين الحضارة وبين الآداب والفنون؛ لأن النشاط الإنشائي لا ينفصل بعضه عن بعض في مستوى التقدم والتطور، فالنشاطات الإنسانية دليل النهوض والتطور والرقي[46]. يقف موقفاً شديداً، وينفي روح الفن عن الأدب الجزائري في عصره؛ ويرى أن ما نسميه أدباً لا يتعدى بعض المقالات الصحفية والمقطوعات الشعرية التي تدور حول المعاني المكررة، والمواضيع المستهلكة[47]. وتتأسى بآثار القدماء الذين يجعلون الشعر كلاماً موزوناً مقفى، والنثر ألفاظاً رنانة[48].

إن الأدب الجزائري في عصر حوحو، وفي نظره تصنع في المقالة، ونظم في الشعر، ولا فن مطلقاً[49]. وإذا كان هذا هو واقع الأدب فمن

العبث أن نتكلم عن المذاهب الأدبية، ولا عن الفروق بين الأجناس الأدبية، والاختلافات بينها[50]، وعلى الرغم من هذا الحكم الشديد، فإنه لا ينفي وجود مواهب أدبية كامنة، غير أنها تحتاج إلى الرعاية والمناخ الملائم لنموها وازدهارها، فهي تحتاج إلى توجيه، وإلى نقد نزيه[51]، وإلى تشجيع مادي ومعنوي.

شاعت النظرة المادية للأشياء في وسط المجتمع، وأهملت الجوانب الثقافية واعتقد الناس أن الأدب صناعة، وصارت الألقاب الأدبية، أسيرة في بيوت الأثرياء، وتعود بعض الناس أن يرى الأديب ويقومه حسب جسمه وهندامه.. وجاهر حوحو بقوله: «فقد تعود قومه أن يسمعوا الشعر من أفواه المشايخ الطوال العراض، ذي العمائم الكبيرة، واللحى الطويلة»[52]. هذه الرؤية ساذجة جداً ولا تحتاج إلى تعليق، فكيف تكون العلاقة بين ضخامة الجسم، والإبداع الفني؟ إنما الأديب الحق في نظر حوحو «هو الذي يستطيع أن يجعل من أدبه لغة روحية يخاطب بها أرواح الغير تعبيراً صادقاً عن مشاعره تعبيراً دقيقاً عن خلجات نفسه، وإحساساته، ويصور بها تصويراً واضحاً جلياً أخيلته، وتصوراته دون أن يحسب حساباً لسخط هذا أو رضا ذاك»[53].

يدعو حوحو صراحة أن يكون الأدباء صادقين في عواطفهم وإحساساتهم، سامين في إبداعهم وفنهم، وبهذا وحده يتفاعل القراء مع نتاجهم، ويتجاوبون، وهو المقياس الحقيقي لجودة الأدب وسموه.

لقد ظهر في هذه الأوضاع جماعة من المتأدبين، أو (فقاقيع الأدب) كما يسميهم حوحو، ويصفهم بأنهم يتخيرون التعريفات الشاذة والرطانات النابية، ويقحمونها في الأدب، ويزعجون بها الناس في الصحف والمجلات، واهمين أن هذا هو الأدب. وأي أدب هذا؟. يتوهمون قبوله في وسط القراء، ويظنون أن لا حسيب ولا رقيب يكشف أباطيلهم، ودعاويهم[54].

يستند حوحو في حكمه هذا على نموذج من تعريفاتهم للسمو الفني، وتناقضاتهم الغريبة وخلطهم بين الذاتية والموضوعية، وبين الرومانتيكية والرمزية. قال: «لا يستقيم السمو الفني (...) إلا إذا كان نتيجة إيجابية مشرقة الجانب التصويري، تمتاز بروح التعمق (...) ولاسيما إذا كان الصدق العاطفي أبرز معانيه، والطابع النفسي هو مقياس الجمال في فلسفته الماورائية»[55].

وهذا القول لا يعطي معنى محدداً ولا يفهمه السامع، لأنه قول وراء قول، وجمل متضاربة، ومعان متناقضة، فيتهم الناس أذواقهم، ويشكون في عقولهم، ولا يفهمه قائلوه كذلك، لأنهم يجرون وراء التعمية والغموض والتعقيد.

وهناك فئة أخرى من المتأدبين، من الذين ابتلي بهم الوسط الأدبي، أطلق عليهم حوحو اسم (أدباء المظهر) وهم لا يعرفون من الأدب إلا أسماء بعض الأدباء والكتاب ومؤلفاتهم، يتفاضلون بالقول: إن شوقي شاعر كبير، والعقاد كاتب اجتماعي... هذه المعلومات الشكلية تكفي للحصول على لقب أديب في المجتمع، ويشفعها بارتداء لباس أنيق، ونظارة جميلة وقلم وصحيفة. تلك المظاهر توحي للناس بانتساب هذا الشخص (المتمظهر) إلى الأدب الحديث الذي يمثله جيل جديد[56]، واللافت للنظر هل تكفي المظاهر للحكم؟ وكيف اعتبرها المجتمع دلالة على الأديب؟

يجيب حوحو بأن المجتمع اليوم لا يهتم بالأدب الحقيقي، وتتحكم فيه الماديات، فيحكم على الناس بالمظاهر، ويصنفهم على أساسها، لأن «عصر الأديب الرفيع قد مضى (...) وأمة الفنون الجميلة قد خلت[57]. لقد لفظ الأدب أنفاسه في الجزائر، ومن حاول نبش قبوره، أو حاول بعثه، فإنه يموت جوعاً، لأن مؤلفاته، وهي مصدر رزقه، ستصاب بالكساد، ولا أحد يريد أن يسمع ما يقوله، أو يقرأ ما يكتبه. فالناس يبحثون عن كتب

للتسلية، فيها صور للنظر والمتعة، ولا يقبلون على كتب تكد الذهن، وتجهد النفس، وتشق على الفكر من أجل فهمها.

يرفض الأدباء الحقيقيون - وحوحو منهم - هذه الظاهرة، وهؤلاء المدعين للأدب، ولا يقبلون «إلا أدباً عربياً مبيناً أخذ من الماضي متانته، ومن الحاضر سلاسته، أدباً شعبياً مفيداً»[58] وماعدا هذا النوع من الأدب فليذهب إلي الجحيم[59].

يريد حوحو أن يكون الأدب أدباً عربياً يستمد من التراث الثقافي قوته ومتانته ومن المعاصرة التجديد والسلاسة، هدفه قضايا الشعب وإصلاح أوضاعه، وهو لا ينفصل عن صنوه في المشرق العربي حيث النهضة الأدبية قوية، ومذاهبها واضحة، والثورة قائمة على أشدها، وقد تأتي على الصالح والطالح معاً، ولذا يجب توجيه الأدباء ودعوتهم إلي التفتح على الثقافات المتنوعة ليستفيدوا من آداب غيرهم، وينفعوا الأدب العربي، ولابد من تشجيعهم بنشر محاولاتهم الأدبية في الصحف والمجلات، ومتابعة النقاد لها وتقويمها تقويماً نزيهاً حتى يواصل الموهوب طريقه في الإبداع[60]. وإذا قويل الأديب بالجحود فعليه أن يؤدي رسالته «كما يؤديها غيره ممن أصابهم القدر بمحنة هذه اليراعة، ومتاعب هذا الفكر»[61] وحسبه من الحياة أنه يؤدي رسالته بصدق وإيمان، لأنهم يدركون حقيقة الأدب، وواقع المجتمع الذي لابد من تغييره وإصلاحه.

إصلاحه الاجتماعي والسياسي

4-1 - الأخلاق والقيم:

يحتاج المجتمع الإنساني - أنى وجد - إلى الأخلاق الفاضلة في علاقاته التي تربط بين الأفراد والجماعات، ولابد له أن يجعل القيم العليا

فوق المصالح والحاجات، وأن يمكنها من تسيير حياة الأفراد، وتوجيه سلوكهم. فالحرية والعدالة والأخوة قيم عليا، قد جاء بها الرسل، ونادى بها الفلاسفة، ودعا إليها المفكرون، وهي واحدة في كل الأماكن، وفي جميع العصور، فإنها لا تعرف الإقليمية ولا الحدود[62].

غير أن الإنسان أفسد هذه القيم، وغير مفهومها، واستبدل بها رذائله العديدة، واستبدل بها الأنانية، والطمع، والغدر، والاستغلال، وجعلها دستوره الوحيد الذي يسير عليه. ويحتكم إليه في حياته العامة والخاصة فبأي حق يظلم الإنسان أخاه؟ ويعتدي شعب على شعب آخر، ويغتصب حقوقه، ويذيقه ألوان العذاب، من جوع وبؤس وخوف[63].

يشير حوحو بهذا الكلام إلى الاستعمار الفرنسي في الجزائر، واستعباده لشعب باسم المدنية والعلم، وما هو إلا وحشية وهمجية تتستر وراء بريق الحضارة الغربية. فشقاء البشرية في هذا العصر سببه الإنسان الذي أحس في نفسه القوة، وهيمن على الضعيف دون رحمة ولا شفقة، واستعبده باسم الدفاع عن الحرية، وشرده باسم المدنية. فهذا عصر الظلم والاستعباد، وليس عصر الحرية والمدنية كما يدعون.

والشاهد الذي لا مراء فيه نتائج الحربين العالميتين، وما فعلته الدول الاستعمارية من تقتيل وتشريد ووحشية في الدول التي احتلتها ومازالت آثارها المدمرة ماثلة للعيان في البلدان المستعمرة[64] ويظل الإنسان يلهث في هذه الحياة طلباً للسعادة، واهماً متوهماً أنها في الثروة والجاه، والمناصب العالية، وفي تشييد القصور. ولكن «فما أكثر ما يكون الثراء سبباً في تعاسة البشر وشقائهم»[65]. ومهما يكن مفهوم الناس للسعادة، وسعيهم وراء الثراء، فإن حوحو يرفض بإصرار أن يكون الثراء والمناصب العالية مطية لادعاء الشرف والفضل. فقال: «شرف الإنسان في نفسه

وخلقه.... »[66] ومعيار فضله وشرفه فيما يقدمه للمجتمع من أعمال مفيدة، وقد يمتهن ذو الأخلاق الرفيعة المهنة البسيطة، ويحترف ذو الطباع السيئة المهنة الرفيعة في نظر المجتمع، وإذا كان ذلك كذلك فليست هو الحقيقة، ومن صرح بها، ناظراً إلى الواقع بعين مجردة من الأهواء والمصالح، كان من المرفوضين، الموصوفين بالخيال. لأن «هذه الطائفة من العباد لا تحلو لهم الحياة إلا في جو من النفاق والكذب»[67].

إن الإنسان يعيش لغيره وبغيره، ولا يعيش لنفسه فقط، ويناط به كشف العيوب والرذائل، والدعوة إلى الأخلاق والفضائل. فهذا الصنف من الناس ممن يؤمنون بالمثل العليا، ولا تستهويهم المناصب العالية ولا يسعون إلي الزعامات الوهمية، ولا يتملقون من أجل الجاة والمسؤولية، لا ينالون إلا قدر ما يعملون، ولا يحصدون إلا ما يزرعون، فهؤلاء هم بناة المجتمع ورواد الإصلاح[68].

وينوه حوحو بدور الصداقة بين الناس، وما يحصل بسببها من تعاون وتآزر، ويدعو الأصدقاء إلى أن يشارك بعضهم بعضاً في حل المشاكل، وتخفيف المصائب والآلام، وإن لم يكن هذا «فما فائدة صداقتنا إذا لم نتقاسم همومنا، ونتعاون على حل مشاكلنا»[69].

وإذا تكونت هذه العلاقة الأخلاقية، وتآلفت القلوب، وتسامت النفوس، فالحذر كل الحذر من جنود الشر، وفيالق الشيطان من زرع للوشاية بين الأصدقاء، والسعي للفساد بينهم[70]. لأن الإنسان بطبعه تتنازعه قوى الخير وقوى الشر، وتتصارع في داخله إلى أن تتغلب إحداهما علي الأخرى ولكن لابد من الاحتكام إلى القيم، وإلى ارتياح الضمير بالدرجة الأولى.

2-4 - المعاملات والعادات:

يتحدث حوحو عن بعض المعاملات الفاشية في المجتمع الذي

عاصره، ويصف سلوك بعض أفراده، مقرراً أن هذه التصرفات لا تنم إلا عن غباء أو أمراض خفية، لأنها ذات انعكاسات مضرة ولا فائدة منها لأحد، إذ يبلغ الفضول ببعض الناس إلى أن يبحثوا عن أصل رجل فاضل حل بقريتهم - لعلها عادة في القرى إلى اليوم - ويتهمونه بصفات وضيعة ظناً منهم أن شهامته ومروءته رياء يتحلى بظاهرها. ويخفي الدناءة والوضاعة، هذه الظنون يفشيها الرجال[71] وتشيعها العجائز اللائي لا عمل لهن إلا التطواف بين المنازل لنقل الأخبار، وإفشاء الأسرار «بعدما يضفن إليها ما شاء لهن خيالهن الخصب من توليد الحواشي والتعليقات»[72]، ومن الحموات من تزرع الفساد بين الأزواج، وتختلق المشاكل من غير سبب، وتتدخل في حياة ابنتها، على الرغم من أنها راضية بحياتها وسعيدة بزواجها وأبنائها[73]، لأن الزواج من أقوى الروابط وأسماها، ولابد أن يتم بموافقة الطرفين، ورغبتهما ورضاهما، وهو حق من حقوق كل إنسان. وإذا أعطى المجتمع هذا الحق لكثير من الرجال، فإن معظم النساء حرمن منه، بل يرغمن على الزواج من هؤلاء الأثرياء الذين لا يهمهم إلا المظهر الخارجي، والسعي وراء الألقاب التبجيلية، لأن نظرتهم إلي الحياة يحددها المال فقط، فهو العامل الأساسي في تغيير طباعهم وسلوكهم ومعاملاتهم لكل الناس، ولو كانوا ذوي قربى، وما المجتمع - في نظرهم - «بخيره وشره إلا سوقاً يشتري منه الإنسان ما يريد بالمال»[74]، يعتقد هذا الثري (الجديد) بأن «زوجته التي رافقته أيام الضنك، لا تليق بمكانته الجديدة، ولا بوضعه الاجتماعي الراقي، فيطلقها، ويتزوج أخرى أرفع مكاناً في منطقه، فيكون ضحية لها إذ تلعب بماله وعرضه، وهي خاتمة بشعة»[75]. لا يتورع هذا النوع من الناس في تفكيك العلاقات الأسرية، والازدراء بالعواطف والمشاعر الإنسانية، ولا تأخذهم الرأفة بأحد، ولو كان من أبنائهم، فالمال يستعبدهم، ويأسر قلوبهم، ويملك جوارحهم، ويقطعون كل صلة من أجل جمعه واكتسابه[76]. فهذا واحد

منهم يزوج ابنته من الأثرياء مقابل دريهمات من حطام الدنيا الفانية. أما تخاف الله. وأنى له أن يسمع نصيحة واعظ، أو رأي صديق.؟

لقد صور حوحو نماذج من شخصيات الأغنياء بكل قساوة، فهم أنانيون يرفضون كل القيم الأخلاقية والمبادئ الإنسانية، ولا اعتبار عندهم إلا للمادة. وهكذا يريد حوحو أن يبين لنا أن المادة أصل الظلم والانحلال والفساد. وتلك الفئة القاسية يقابلها حوحو بفئة أخرى أكثر رحمة وإنسانية تحتكم في حياتها إلى القيم والمثل العليا، وهم فئة الفقراء الذين يجاهدون في سبيل الحياة الكريمة ويصارعون الزمان من أجل لقمة العيش، فهذا الصياد واحد منهم، يصارع الأمواج في سبيل قوت أطفاله الصغار، أما الأغنياء المترفون يبددون الذهب دون حساب، حيث يقيمون منه صروحاً شامخة، تلعب الرذيلة فيها وتمرح[77].

صياد فقير لا يشكو، ولا يتبرم، ولا يستسلم، بل يعمل، ويقاوم، وفي مرات عديدة لا يحصل على شيء من الصيد، فيكتفي بالقليل من الطعام، وعندما تموت جارته الأرملة، يضم ولديها إلى أبنائه، ويؤثرهما على نفسه بطعامه[78].

يقف حوحو بكل وضوح موقف الواعظ الأخلاقي مقارناً بين حياة فئتين يبرز رحمة الفقراء من جهة، وقساوة الأغنياء من جهة ثانية، ليبين سمو عواطف الفقراء، وسفالة الأغنياء، وكأنه يريد من وراء ذلك دعوة الميسورين إلى مساعدة المحتاجين، وأن يكون بين أفراد المجتمع التعاون والتكافل. يتحدث حوحو عن الوسائل التي يستخدمها بعض الناس للحصول على الثروة، وهي عديدة ومتنوعة ومنها ما هو مشروع، ومنها ما هو مشبوه، يرفضه المجتمع ويمنعه الشرع والقانون، وكثيراً ما عانى الناس من السوق السوداء. فالتاجر (سي شعبان) ينخرط فيها «مدفوعاً بوفرة الأرباح. والربح عنده حلال مشروع، مصدره التبادل التجاري، ورضا

الطرفين: البائع والشاري»[79] وهذا منطق مغلوط لأن السوق السوداء تقوم على الاحتكار، وصاحبه ملعون في أصل الشرع، وإذا اشترى شخص من هذه السوق فإنه مضطر إليها بسبب ضروريات الحياة، وليس براض عنها، ولا ينشط تجارها إلا في الأيام الشديدة، فقد اندفع شعبان التاجر في هذه التجارة يكرهن، ولا يرغبن فيه، فكأن الفتاة بضاعة يزجيها أهلها لذوي المال، وكأنها عند زوجها، آلة نسل يحتفظ بها في بيته[80].

إن المرأة تزف إلى رجل، وهي مرغمة، لا يسمع لها رأي، ولا تحقق لها رغبة، ومتى كان لبنات هذا المجتمع رأي في زواجهن[81]، وقد ورثت المرأة الجزائرية هذه الوضعية من أمها وجدتها – منذ عهود – فاللواحق منهن لسن بأفضل حالاً من السوابق، فكلهن أسيرات تقاليد المجتمع[82]. وهو المسؤول عن أحوالها، وعن أوضاعها المهنية، ودرجتها الوضيعة، وعن جهلها وانحطاطها وتخلفها وعن انحرافها، وبغائها، فإنها ثمرة ونتيجة طبيعية لمساوئ المجتمع وانحطاطه[83].

إن المتعلمين الجزائريين يرفضون الاقتران بالمرأة الجزائرية لأنها أمية (وهو حالها في عصر حوحو) ويتسابقون إلى الزواج بالمرأة الأجنبية، لأنها مثقفة، وهذا وضع لا يليق بالمجتمع إذ يسبب انعكاسات خطيرة. وما مصير المرأة بعدئذ؟ إنها نصف المجتمع، وقسيم الرجل، وإهمالها إهمال للمجتمع ذاته، والرجال هم المسؤولون عنها، لذلك يجب عليهم أن يعلموها، ويثقفوها في مدارسهم، ثم يحاسبوها عن جهلها، وانحطاطها[84]، كما يجب على المجتمع أن يحترم عواطفها وميولها، وأن يتيح لها اختيار طريقة معيشتها وشريك حياتها، وإذا لم يستدرك هذه الوضعية رجال الإصلاح، كانت عاقبتها وخيمة[85]، وبقيت المرأة بين قوتين تتنازعانها، قوة تريدها سجينة الجهل، وقوة تريدها سافرة ترتاد الملاهي، تحتج الأولى بخوفها على المرأة من الانحلال، وتستند إلى أفكار

موروثة بالية ترعرعت في عصور التخلف والانحطاط، وتحتج الثانية بخوفها على المرأة من الظلم، وتستند إلى العصرنة والتقدم وحرية الإنسان.

3-4 – المال والاستغلال:

المال قوام الأعمال – كما يقال – وله دوره الخطير في بنية المجتمع، وتكافل أفراده، وتعاونهم فيما بينهم، وذلك بفضل حسن توظيفه في تنمية المجتمع وتطوره، لذلك لابد من انتقاله وتداوله بين الأفراد، وإذا استأثرت به فئة دون غيرها انهار بناء المجتمع، وتفككت العلاقات بين الأفراد والجماعات، فيكون الحقد والحسد والبغضاء والكبرياء والاستغلال والانحلال، وحينئذ يستخدم المال مطية للشر والآثام. ومن هذه المنطلقات يصور لنا حوحو رجلاً أمياً بسيطاً في حياته وأفكاره، يرث مالاً – فجأة – من عمه، ويصبح من كبار الأثرياء الذين يقصدهم الانتهازيون، ويحيط بهم الجشعون[86] فيزينون له ظنه، ويعتقد أنه صار أهلاً للقب «أستاذ» يقول: «هل يمكنكم أن تجعلوا مني أديباً مثلكم. إن لدي مالاً كثيراً»[87].

ويمنحونه لقلب «أستاذ» تزلفاً وطمعاً في ماله، ويصر هو على هذا اللقب، ويفرضه على زرجته وخادمه وابنته التي يقرر تزويجها من أديب مثله، لأن هذا هو قانون الأدب في مفهومه[88].

للحصول على الربح السريع، ويصبح من كبار الأثرياء، يعبث، ويفسد، ويتصرف تصرفاً قبيحاً تجاه المجتمع[89].

ولم يتوقف الاستغلال على التجارة فقط، بل تعداهم إلى فئات أخرى، يتوسم فيها المجتمع الفضل والصلاح والدين والتقوى، فما وظيفة المدارس إلا التربية والتعليم، ولكن (سي زعرور) وأمثاله ينشؤون المدارس للكسب، وليس للعلم، فيفرضون الأجرة الباهظة التي تثقل كاهل الأولياء،

بل يجبرون التلاميذ على حضور الدروس الإضافية، وتسديد أجرتها، بل وأجرة الماء الذي يشربونه[90]. ويرفض مبادرة كل معلم يعزم على تقديم دروس مجانية للمتأخرين من تلاميذه «لأن هذا الرجل لا يفهم غير المادة، ولا يعرف كلمة المجانية أثراً في قاموسه»[91]. وأبشع استغلال ما يعرضه حوحو في صورة شيخ يدعي التدين والورع، ويلازم المسجد، ويحمل المسبحة على الدوام، فيخدع بمظهره الناس، وفي باطنه لهفة وجشع للثروة ويجمعها بطرق سرية، مقابل أعمال آثمة يقدمها للنصب والاحتيال، كأن يطلق امرأة من زوجها، أو يحرم الوريث من نصيبه، ولا يفعل ذلك إلا بعد أن يستوفي المال الذي فرضه، ويوصي عملاءه بالتستر والكتمان[92].

كل هؤلاء مستغلون، أعماهم الجشع، وخيم على بصيرتهم حب الثراء، فراحوا يضاربون في السلع، وفي التعليم، وفي الدين، وفي كل شيء مارسوه. فما يأخذونه لا يتناسب مع الجهد الذي يبذلونه، أو يتنافى مع شرف المهنة، أو يخالف سمت الورع والتقوى، وما كان ليثري هؤلاء، لو لم يجدوا الميدان خالياً من كل القيم، فاغتنوا على حساب الضحايا والمحتاجين، لا يردعهم دين، ولا يزجرهم قانون، ولا يؤنبهم ضمير[93].

4-4 - السياسة والاحتلال:

إن الحديث عن السياسة في عصر حوحو، هو الحديث عن سياسة فرنسا الاستعمارية في الجزائر، وبادئ الرأي ينقد الكتاب الغربيين الذين يحاولون أن يبينوا محاسن الغربيين للشرقيين ويزينوا أعمالهم، حتى تتقارب الثقة بين الفريقين، ولكن حوحو يدعوهم إلى أن يكشفوا للغربيين عيوبهم، وسوء أعمالهم، فيدركوا حقيقتهم، وبذلك يمكن أن يحصل التفاهم بين الشرق والغرب، ويكون الحديث بينهما حديث الند للند المستعمر[94] ويرى حوحو أن لا تفاهم بيننا طالما أن الغربيين ينظرون إلينا كشعب منحط يحتاج إلى المدنية والتحضر، ويضعون أنفسهم في صورة

المعلم المثالي، ويتهموننا بصورة التلميذ البليد. والحقيقة أنكم ما جئتم إلى بلادنا إلا لاستغلالنا وتجهيلنا والاستيلاء على أراضينا وثرواتنا، وما أعمالكم التي تقترفونها في مستعمراتكم إلا دليل على فظاعة إجرامكم[95] «إنكم بشر – أيها الغربيون – يعتريكم النقص، وأنتم في حاجة إلى معرفة أنفسكم، والوقوف عند مساوئكم، والنزول من أوهامكم وغروركم، وأنتم الذين أفسدتم على الشرق حاضره، وأرغمتموه على الانزواء في ماضيه ينشد العزاء والسلوى»[96].

لا يفرق حوحو بين الغربيين سواء أكانوا عسكريين أم سياسيين، وكذلك أدباؤهم وعمالقتهم وكتابهم الذين يتبوؤون مكانة عالية في الفكر والإبداع، فإذا كتبوا عن الشرق والشرقيين أعماهم التعصب، وأفصحوا عن نظرتهم، ونزلوا إلى الحضيض الأسفل في التفكير، ولا يصدر كل هذا إلا عن عقل ضعيف، ووجدان مريض[97]. وإذا كان هذا هو واقع سياسة الاستعمار الفرنسي في الجزائر، فإن سياسة الجزائريين ضد فرنسا لم تنضج بعد، وتعاملهم معها تتحكم فيه الأوهام والمصالح الفردية، إذ هم لم يوحدوا مبادئهم السياسية، ويجعلوها في خدمة المصلحة العامة التي تخدم هذا الشعب المغلوب على أمره[98].

إن هؤلاء (المتسيسين) لا حركة لهم في الواقع، ولا نشاط لهم في المجتمع إلا التهريج والحملات الدعائية، والنداءات التضليلية أيام الانتخابات «فسياستهم إذن سياسة انتخاب وحسب»[99].

وبعد ظهور نتائجها، والإعلان عن الفائزين فيها، يعود الركود إليهم، ويبقى البؤس والاستعمار، والجهل يجثم على هذا الشعب[100]، وإذا نقدت سلوكهم، وطالبتهم بالعمل، ثاروا عليك وطالبوك بتوجيه النقد لحزب بعينه بهدف خدمة أحزابهم، والطعن في الأحزاب الأخرى، وذلك بالاستفادة من نقدك السياسي[101].

فهؤلاء الذين يتزعمون السياسة هم من الشخصيات المرتجلة التي طبخت على عجل في مرجل الأنانية، وحب الذات، ولا هم لهم إلا الرئاسة والزعامة، وطلب القيادة، وهي تصرخ بوقاحة في وجه الأمة: سلميني زمام القيادة، رقيني إلى منبر الزعامة، أجلسيني على عرش العظمة[102]. أي سياسة هذه؟ سياسة هشة يتهافت عليها الأنانيون، ويتكالب عليها الأثرياء فلا تتعدى هذه السياسة في نظر الجزائريين المجالس النيابية التي تباع وتشترى، إذ يحصل عليها الأثرياء بكل سهولة، ولو كانوا لا يفقهون معنى للسياسة «فكثيراً ما كان يدفع مبالغ باهظة قيمة مقعد حقير في مجلس»[103]. ولم يقف الأمر عند حد الحصول على مقعد نيابي، بل تناقل الناس فصاحته وسداد رأيه، وهو في الحقيقة لم يزد على رفع إصبعه بالموافقة على كل قضية تعرض، وموافقة كل متكلم، ولو اختلف الثاني مع الأول فإنه يوافقهما معاً[104].

إذن السياسة في نظر حوحو تظاهر في الانتخابات، وتدجيل في التمثيل، والشعب الجزائري يرزح تحت قيود الاستعمار. وكان من الأفضل لهؤلاء السياسيين أن يوحدوا جهودهم لخدمة الشعب مباشرة، فيرفعوا من مستواه الثقافي، ويؤسسوا المعاهد والمدارس لتعليم الشباب، وإنقاذهم من المقاهي والملاهي، وبذلك يساعدون جمعية العلماء في مهمتها، لأنها لا تستطيع وحدها بإمكانياتها الضعيفة النهوض بالمجتمع في جميع الميادين[105]. أما الزعامة السياسية التي يتهافتون عليها، ويحاولون فرضها على الشعب فرضاً، وكأنها ضريبة على الرقاب، فإن الناس لم يرضوا بها، ولم يستجيبوا لها، لأن الزعامة الحقيقية لا تعطى لطالبيها، والمتآمرين من أجلها، وإنما يمنحها الشعب لمن يستحقها، ولمن هو أهل لها، ويسلم زمامها إلى رجال قادرين على التضحية، فيتولون القيادة والشعب من ورائهم يسير بتوجيهاتهم لأنه اختارهم، ومنحهم ثقته المطلقة[106].

هكذا تبدو السياسة والسياسيون في عصر حوحو لغواً وأن لا جدوى في ممارستها تحت سلطة الاستعمار[107]. لأنه أوجدها لمصلحته، وما جعلها بين الجزائريين إلا تلهية للشعب، وتسلية للوقت والطريق الأسلم هو طريق جمعية العلماء.

حوحو أديباً

لم يظهر للحرف العربي لون في الجزائر إلا في ثلاثينات القرن العشرين على يد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كانت تهدف في المقام الأول إلى إحياء المقومات الأصلية للشخصية الجزائرية، ونشر التعليم العربي في هذه الديار التي هيمنت عليها المدرسة الفرنسية ومقاومة الانسلاخ والاندماج والتجنيس، وبذلك ركزت على الفنون القولية المعروفة في التراث كالشعر والخطابة، والمقالة[108]، لخدمة أهداف الجمعية مباشرة، ومخاطبة الشعب بما يسهل فهمه، ويستجيب لذوقه، فيحصل الإبلاغ والتواصل بين النخبة والجماهير.

لقد كان الأدباء عموماً يسيرون في ركاب الجمعية، وينادون بدعوتها، ويدافعون عن مبادئها، ويناوئون أعداءها. هادفين إلى خدمة الإسلام والعربية والجزائر، وظل هذا المثلث شعار الجمعية وأتباعها إلى قيام ثورة التحرير المباركة حيث انصهر كل المواطنين في بوتقة جبهة التحرير الوطني من أجل الاستقلال، وقيام الدولة الجزائرية المعاصرة.

ومن أبرز خصائص الأدب الجزائري - قبل الثورة - المحافظة على الموروث الثقافي والحنين إلى أمجاد الماضي، وبعث الأدب القديم في هذا العصر، ولا يستثني هذا التوجه إلا فئة قليلة، في مقدمتهم أحمد رضا حوحو الذي جدد بعض التجديد[109] ولكنه لم يتجاوز دائرة كتاب

الإصلاح، الذين يكتبون المقالات الصحفية، والأدبية لسرعتها تأديةً للغرض، وبلوغ الهدف الذي يبتغيه أصحاب هذه المقالات.

3-1 – المقالة القصصية، والصورة:

المقال القصصي عبارة عن مقال إصلاحي في مضمونه، ووظيفته. هدفه الدعوة الإصلاحية وشرحها بأسلوب قصصي جذاب[110]. وهذا النوع من الأشكال الأدبية يبدأ عادة بمقدمة وعظية، مع سرد للحوادث، وتركيز على الفكرة، وإبراز الهدف من كتابته[111]. وإذا انطلقنا من هذا التعريف فإننا نجد حوحو قد كتب هذا النوع من الأشكال الأدبية مثل (الشخصيات المرتجلة ونقاقيع الأدب ومع حمار الحكيم...).

إنه يبدأ مقاله (الشخصيات المرتجلة) بتعريف معجمي لمعنى (ارتجل)، ويسقطه على الشخصية المرتجلة التي طبخت على عجل في مرجل الأنانية والدجل. وهدفه تبيان الزعماء الحقيقيين من المزيفين، حتى يكون الشعب على بينة من هؤلاء الأدعياء[112]. وكتابه (مع حمار الحكيم) يشبه طريقة المقامة في الأدب العربي. فالبطلان لا يتغيران في كل جلسة، وهو «مجموعة من المقالات النقدية في الأدب والسياسة والاجتماع، أجراها كاتبها، وإجاب بها على لسان حمار فيلسوف ينظر إلى الناس بمنظار واقعي»[113] عرفت هذه الطريقة في كثير من الآداب، إذ يلجأ إليها الكتاب عندما يشتد الظلم، والقهر، فيخشى المفكرون على أنفسهم إذا صدعوا بآرائهم. كذلك يعد بعض ما كتبه حوحو عن الصور القصصية التي تكون فيها الشخصية، نموذجية ثابتة، لا تتطور ولا تتفاعل مع الحدث مما يفقدها التركيز، ويشيع فيها الاستطراد من هذه الصور القصصية مثلاً (العصامي) الذي يشق طريقه بإرادة فولاذية، ويحقق ما يريده عبدالباقي شخصية لا تتطور، مسطحة دائماً تحقق الهدف تلو الهدف. فهي تسجيل للواقع خال من كل فن.

وإذا كانت في ذلك الوقت شغل الناس وحديثهم اليومي[114]، فقد صار القراء معجبين بما يكتبه حوحو من مقالات (مع حمار الحكيم) «التي كان ينشرها في البصائر، ويتساءلون عن انقطاعها المفاجئ. لأنها تعالج قضايا هامة يعيشها الناس بأسلوب طريف تنجذب إليه نفس القارئ انجذاباً»[115].

وقد وفق حوحو إلى حد كبير في تصوير حياة المجتمع بمختلف قضاياه الهامة في عصره واستطاع أن يكشف عيوبها ومساوئها، وينقدها بأسلوب ساخر، وجرأة قوية، وما هذا إلا وجه من وجوه إبداعه، وقد نوه الدارسون للأدب الجزائري بإبداعه في مجال القصة الفنية، وجعلوه من روادها في الوطن «وهي الوجه المميز والمعروف به في تاريخ الأدب الجزائري الحديث»[116].

2-3 – القصة القصيرة (الفنية):

يدرك كل دارس لآثار حوحو أن بين ثناياها موهبة أدبية، لا تخلو من إبداع وتجديد، وتتميز برؤية فنية متطورة إذا ما قيست بالوضع الثقافي حينذاك، وهو الأمر الذي جعله رائد القصة في الجزائر، وباعثها إلى الوجود، والداعي إليها في كل مناسبة، فقد كتب أكثر من مرة عن الفن القصصي في الصحف، وركز على الحوار بين الشخصيات القصصية، وما يناسب كل شخصية من الحوار وفق مستواها وجنسها وسنها... فليس الرجل كالمرأة ولا الكبير كالصغير[117].

إن «غادة أم القرى» – التي تقع بين القصة والرواية هي أول عمل قصصي له وتتجلى فيها موهبته الأدبية وقدرته الفنية في تصوير فتاة تعيش بين عواطفها وبين طاعة والدها المحتكم إلى التقاليد فيختل توازنها، وتنهار، وتكون نهايتها وهذا العمل الأدبي من أنجح أعماله القصصية.

وإذا ما احتكمنا إلى المفهوم السائد في عصره، وتحررنا منه قليلاً في تحديده للقصة الفنية فإننا نعتبر أعمال حوحو من القصص القصيرة مثل زروق، وسيدي الحاج، وثرى الحرب، وسي زعرور وعائشة، وخولة.

ومما يلاحظه الدارسون على قصص حوحو شيوع التقرير في سرده، والإفصاح عن آراء الكاتب، ففي «غادة أم القرى» - وهي أنجح قصصه - تعبير عن آراء الكاتب بأسلوب تقريري[118]. وكذلك عدم الإقناع، ففي قصته (جريمة حماة) لا يذكر السبب الذي جعل هذه الحماة تسعى إلى تطليق ابنتها التي هي راضية بعيشتها مع زوجها، ولم تشك منه إطلاقاً. وهي أحداث يسردها صاحبه (الزوج) مبتدئاً قوله: «أقدمت حماتي المجرمة على أفظع جريمة»[119] ونضع علامة استفهام أمام (حماتي المجرمة) لأننا لا ندري السبب، ومنه لا نتعاطف مع هذا الزوج الشاكي.

وقريباً من هذه القصة تأتي قصة (فتاة أحلامي) مثالاً واضحاً في عدم الإقناع، فقد حادثها في السينما وفي الطريق، وحمل لها الطرود، وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يعرفها حتى يصل إلى الجامعة فيدرك أنها (بولوني الناظرة)[120]. ومما يزيد في ضعفها الفني مقدمتها الطويلة التي تصلح أن تكون مقالاً عن حياة الجامعيين العابثين، تنفصل عن بقية الأجزاء التي تبدأ منها القصة هكذا (قصدت ذات مساء إحدى دور الصور المتحركة)[121].

ووقصة (سي زعرور) يمكن تجزئتها إلى قصتين، فالجزء الأول ينتهي بطرد سي زعرور من المدرسة، والثاني ينتهي بثرائه من الاختلاس. فالجزء الأول يعالج جشع المديرين واستغلالهم، ويعالج الجزء الثاني سرقات النواب[122].

ومن الضعف الفني في قصص حوحو التصريح والمباشرة، فقد يصرح بآرائه واعظاً في بداية القصة أو في نهايتها، وفي مقدمة قصة (عائشة)

يخصص صفحتين للحديث عن النساء الجزائريات وأوضاعهن الاجتماعية التي تقل عن درجة الحيوان[123].

ويصرح في مقدمة قصة (الفقراء) بأنه تأثر بالبؤساء لفيكتور هيجو، فجاءته «هذه الخاطرة التي أقدمها للأغنياء، وأنا واثق من أنهم لن يتخذوا منها عظة ولا عبرة، وأنى لنفوسهم أن تتعظ أو تعتبر، وقد أفقدتها الشهوات الجائعة السمع والبصر»[124].

لو حذف حوحو هذه التقريرات والتصريحات لكان أفضل لقصصه من الناحية الفنية، ولكن يبدو أنه كان يقصد هذا قصداً. وقد دعا إلى «أدب القصة الذي نحن في أشد الحاجة إليه للنهوض بالأدب من جهة، والتقويم الخلقي من جهة أخرى»[125].

وقد شاعت الفكرة الأخلاقية والموعظة الحسنة في الأدب العربي، وكان مرغوباً فيها في الزمن السابق، يتسابق إليها الكتاب والمبدعون.

يكاد أدبه يكون تصويراً للواقع المعيش، فقيراً من الناحية الفنية، وقد قال في كلمته إلى القراء ما يلي: لم ألجأ إلى الخيال أغرف من منهله الزاخر، وأحلق في أجوائه الرحبة، وإنما توجهت إلى الحياة، فانتزعت من صميمها هذه الوقائع التي عرفت بعض أبطالها، وعشت معهم، واستمعت إلى أحاديثهم[126]. نقلها على لسان بعض أصدقائه مثل قصة صاحبة الوحي، والقبلة المشؤومة، وجريمة حماة، وثري الحرب.

3-3 - خصائص أسلوب حوحو:

يتميز حوحو بالاطلاع الواسع والثقافة المتنوعة، وهذا ما يستنتج من تصديره لبعض أعماله فهو يصدرها بآية قرآنية (الفقراء)، أو ببيت شعري (ثري الحرب)، أو بقول أحد الكتاب (يحيى الضيف)، كما صدر مجموعة (نماذج بشرية) بقول للأبروير، وقصة (غادة أم القرى) بقول

لأندري جيد. وصرح في مقدمة (الفقراء) بأنه تأثر بفكتور هيجو، وأعلن بأنه اقتبس من الفرنسية قصة (سي زعرور)، وتأثر تأثراً شديداً بكتاب الطبائع (LES CARACTERES) للأبروبير، فاستوحى منه مجموعته (نماذج بشرية).

يقوم حوحو بتضمين أعماله أمثالاً عربية مشهورة مثل «كأنه علم في رأسه نار»[127]. «عوضه بدل درهمه ديناراً»[128]. أو أقوالاً عامية دارجة مثل «الدعوة مطينة بالولاد»[129]، و«المجانين في راحة»[130] و«قداش انبابور غرق لك؟»[131].

ويبدو أنه متأثر جداً بالمظاهر الرومانتيكية مثل «الطهر والقداسة والجلال الإلهي، والخمر المعتقة، وعالم الروح، والحب المقدس والصوت الملائكي كما في قوله عن المرأة: «إن التي أحدثك عنها ملاك من الملائكة لا تمت إلى أهل الأرض بصلة»[132].

هذه الرومانتيكية المثالية جعلت شخصيات قصصه راضية مستسلمة، لا تصارع الواقع، ولا تثور عليه فيكون مصيرها الفشل والانطواء، كما يتميز حوحو بالتهكم والسخرية والرسم الكاريكاتوري للشخصيات التي يكتب عنها، مطبوعاً بالصدق والخفة والدعابة، مستخدماً ألفاظاً بسيطة، وجملاً قصيرة، ومعاني واضحة لا تعقيد فيها، ولا تعب في فهمها، تستهوي القارئ فيقبل على قراءة أعماله بشوق. قال في قصة فتاة أحلامي[133]. جميع فتيات المدينة الجميلات منهن والدميمات أضربن عن مغازلتي، وأبرمن اتفاقاً بذلك «هذا موقف ساخر من شاب يقف في طريق الفتيات ينتظر مغازلتهن له ولا واحدة تأبه به كأنه بضاعة كاسدة.

ولا يستطيع القارئ أن يمنع نفسه من الضحك على حمار يستعمل ساعة في رجله قال «ثم ألقى نظرة خاطفة على ساعته الرجلية»[134].

واستمع إليه، وهو يعبر عن مفارقات عجيبة في جمل قصيرة كقوله: «بلغت جثته وزن الفيل وبلغت روحه وزن الريشة»[135] وقوله: «غلا ثمنه، وخف وزنه»[136]. وقوله: «دخل عليه ببطنه المنتفخة، وسمة الغضب تعلو على وجهه»[137]. فما تحدث حوحو عن شخصية يمقتها إلا وصفها بانتفاخ البطن، وقد صرح بهذا على لسان صديقه الشاعر قائلاً: «يكره ذوي الأجسام الضخمة، وكثيراً ما نجده يترنم بالشعر الذي قيل في هجوه الضخام[138].

يستخدم حوحو لفظ (سيدي أو سي) للتهكم من الأشخاص الذين يسخر منهم مثل (سيدي الحاج) و(سي زعرور) و(سي شعبان) وما كادت الحرب تضع أوزارها حتى وجد شعبان نفسه (سي شعبان)[139].

حوحو مولع بالعين النجلاء لكل فتاة وصفها، وبضخامة البطن لكل شخصية نقدها. وبنحول الجسم لكل إنسان أعجبه - وهو نحيل الجسم، ضعيف البنية - وما فتئ يعلن موقفه الإصلاحي من كل القضايا التي عرض لها، معبراً عن القيم الأخلاقية والإنسانية، وعلى الرغم من كل ذلك يبقى حوحو الأديب الجريء، والناقد الساخر، والمبدع المجدد الذي تصدر طليعة الذين رفعوا راية الحرف العربي بكل إيمان وإخلاص.

مراجع وهوامش

1) مدينة تقع شرق بسكرة، وتبعد عنها بحوالي (18 كلم)، سميت باسم عقبة بن نافع الفهري الفاتح المستجاب حيث يوجد بها ضريحه ومسجده.

2) محمد الصالح رمضان، مجلة الثقافة، العدد 54 سنة 1979، ص 58. تصدرها وزارة الثقافة والإعلام بالجزائر.

3) عبدالمجيد الشافعي، الأديب الشهيد، مطبعة الشباب، قسنطينة سنة 1964، ص 41.

4) عبدالرحمن شيبان، مقدمة «مع حمار الحكيم» المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة، 1953، ص 8.

5) من مجلات جمعية العلماء، تأسست سنة 1948، وتوقفت سنة 1951، هدفها الدفاع عن الجمعية وأهدافها، كانت قوية في محاربة الطرقية.

6) فرقة فنية للغناء والتمثيل، كان يترأسها الدكتور ابن دالي. تهدف إلى تقديم مسرحيات ذات طابع إصلاحي، وكان لها مثيل بمدينة عنابة، حيث أطلق على الفرقة هناك «المزهر البوني» ورئيسها حسن دربال (رحمه الله).

7) عبدالمجيد الشافعي الأديب الشهيد، مرجع سابق، ص 82.

8) صاحبها أمين سعيد المعروف بأفكاره المعاصرة.

9) هذه المقالات كثيرة منها: هل يأفل نجم الأدب؟ وأدبا - المظهر، والأديب الأخير وغيرها... ينظر، مع حمار الحكيم، ص 24 وما بعدها.

10) المقدمة التي كتبها أحمد بوشناق مؤرخة في 1362.02.02، ومعنى ذلك أن حوحو كتب قصة «أم القرى» قبل سنة 1944 على الأقل.

11) قصة غادة أم القرى، مهداة إلي المرأة الجزائرية المحرومة من الحب ونعمة الحياة، وهكذا عبر حوحو في ذلك الوقت.

12) مجلة شهرية أصدرها إسماعيل العربي بالجزائر سنة 1949.

13) البصائر الثانية، تبدأ مرحلتها الثانية على يد الشيخ محمد البشير الإبراهيمي من سنة 1947 إلى سنة 1956.

14) زار فرنسا سنة 1946، وزار روسيا وروما وتشيكوسلوفاكيا وفرنسا سنة 1950.

15) محمد الصالح، مجلة ثقافية، مرجع سابق، عدد 54 ص 63.

16) د. أبو القاسم سعدالله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب بيروت لبنان ط 2، سنة 1977، ص 99.

17) نفسه ص 27.

18) نفسه ص 27.

19) أحمد رضا حوحو، عائشة «نماذج بشرية» مطبعة الترقي، تونس 1955، ص 21.

20) عبدالمجيد الشافعي، الأديب الشهيد، مرجع سابق، ص 87.

21) نفسه ص 87.

22) سعيد الأخضر سلام، أثر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر. رسالة ماجستير مخطوط، جامعة عين الشمس، كلية البنات قسم اللغة العربية 1979 ص 532.

23) لقد تأثر حوحو بعلماء التربية مثل مونتاني، وروسو الذي يعتبر الطفل خيراً بطبعه، والمجتمع هو الذي يغرس فيه الفساد.

24) حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليلي، تونس 1947، ص 22.

25) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 90.

26) نفسه ص 90.

27) نفسه ص 16.

28) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية)، مطبعة الترقي، تونس 1955، ص 115.

29) نفسه ص 116.

30) نفسه ص 120.

31) حوحو، التلميذ (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 129.

32) نفسه ص 126.

33) نفسه ص 129.

34) حوحو، العصامي (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 33.

35) نفسه ص 35.

36) نفسه ص 35.

37) مؤتمر الطرقيين، البصائر 15، 16، 17 أبريل 1938 نقلاً عن الدكتور عبدالله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس ط 3، 1977 ص 23.

38) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 99.

39) حوحو، سيدي الحاج (نماذج بشرية)، مرجع سابق ص 11.

40) نفسه ص 100.

41) نفسه ص 102.

42) نفسه ص 103.

43) حوحو، الشيخ زروق (نماذج بشرية)، مرجع سابق ص 11.

44) نفسه ص 15.

45) نفسه ص 16.

46) حوحو مع حمار الحكيم مرجع سابق ص 23.

47) نفسه ص 28، 29.

48) نفسه ص 26.

49) نفسه ص 29.

50) نفسه ص 28.

51) نفسه ص 25.

52) حوحو، صاحبة الوحي وقصص أخرى، المطبعة الجزائرية الإصلاحية، قسنطينة 1954 ص 83.

53) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق ص 73.

54) نفسه ص 69.

55) نفسه ص 70.

56) حوحو، صاحبة الوحي وقصص أخرى، مرجع سابق ص 59، 60.

57) نفسه ص 52.

58) حوحو، فقاقيع الأدب (نماذج بشرية) ص 72.

59) نفسه ص 72.

60) حوحو، مع حمار الحكيم مرجع سابق ص 27، 28.

61) حوحو، صديقي الشاعر، صاحبة الوحي وقصص أخرى، مرجع سابق، ص 84.

62) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 54.

63) نفسه ص 56.

64) نفسه ص 55.

65) حوحو، جريمة حماة، (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 64.

66) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 61.

67) حوحو، رجل من الناس (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 63.

68) حوحو، العصامي (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 60.

69) حوحو، القبلة المشؤومة (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 22.

70) حوحو، رجل من الناس (نماذج بشرية) مرجع سابق ص 60.

71) نفسه ص 64، 65.

72) حوحو، غادة أم القرى، مرجع سابق، ص 48.

73) حوحو، جريمة حماة، (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، مرجع سابق، ص 67.

74) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 15.

75) حوحو، مزله (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 65.

76) حوحو، عائشة (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 21، 22.

77) نفسه ص 25

78) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 94، 95.

79) حوحو، غادة أم القرى، مرجع سابق، ص 74.

80) حوحو، الأستاذ (نماذج بشرية)، مرجع سابق، ص 83.

81) نفسه ص 87.

82) نفسه ص 92.

83) حوحو، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 45.

84) نفسه ص 44.

85) نفسه ص 94.

86) حوحو، الفقراء (صاحبة الوحي وقصص أخرى) مرجع سابق، ص 74.

87) نفسه ص 77.

88) حوحو، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 46.

89) نفسه ص 43، 44.

90) حوحو سي زعرور (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 115، 117.

91) نفسه ص 116.

92) حوحو، زروق (نماذج بشرية) مرجع سابق، ص 15.

93) نفسه ص 16.

94) حوحو، مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 15.

95) نفسه ص 39.

96) نفسه ص 40.

97) نفسه ص 41، 42.

98) نفسه ص 15.

99) نفسه ص 72.

100) نفسه ص 21.

101) نفسه ص 21.

102) حوحو، الشخصيات المرتجلة (نماذج بشرية)، ص 75، 76.

103) حوحو، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 44.

104) نفسه ص 45.

105) حوحو، مع حمار الحكيم، ص 73.

106) الشخصيات المرتجلة (نماذج بشرية)، ص 78.

107) حوحو مع حمار الحكيم، ص 15.

108) سعيد الأخضر سلام، أثر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الحركة الأدبية في الجزائر، رسالة ماجستير - مخطوط - جامعة عين شمس، كلية البنات، قسم اللغة العربية، القاهرة 1979، ص 350-355.

109) الدكتور عبدالملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971، ص 147.

110) الدكتور عبدالله خليفة الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص 167.

111) الدكتور عبدالله خليفة الركيبي، تطور القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ص 3، 1977، ص 55.

112) حوحو، الشخصيات المرتجلة (نماذج بشرية)، ص 75.

113) عبدالوهاب منصور، مع حمار الحكيم، البصائر، عدد 232، بتاريخ 15 جويلية 1952.

114) نفسه.

115) سعيد الأخضر سلام، مرجع سابق، ص 360.

116) عبدالرحمن شيبان، مقال أين حمار الحكيم؟، البصائر، عدد 87 بتاريخ 18 جويلية، 1949.

117) عبدالله بن حلي، القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي - مخطوط - رسالة ماجستير جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة 1976، ص 167.

118) حوحو، استنطاق الشخصيات في الأدب القصصي، البصائر، عدد 66 بتاريخ 7 فيفري 1949.

119) حوحو، غادة أم القرى، 46، وهو تصريح بآرائه مباشرة.

120) حوحو، جريمة حماة، (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 69.

121) حوحو، فتاة أحلامي، (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 35.

122) نفسه، ص 33.

123) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية)، ص 115-124.

124) حوحو، عائشة (نماذج بشرية)، ص 21، 22.

125) حوحو، الفقراء (صاحبة الوحي وقصص أخرى) ص 72.

126) حوحو، استنطاق الشخصيات في الأدب القصصي، البصائر، عدد 66 بتاريخ 7 فيفري 1949.

127) حوحو، إلى الغراء (صاحبة الوحي وقصص أخرى)، ص 3.

128) حوحو، الأستاذ (نماذج بشرية).

129) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية)، ص 122.

130) حوحو، العم تتيش (نماذج بشرية)، ص 45.

131) حوحو مع حمار الحكيم، مرجع سابق، ص 68، يقال في الأوساط الشعبية في الجزائر

«أهل العقول في راحة» والظاهر أن حوحو قلب التركيب، فقال: المجانين في راحة. أو هذه المقولة كانت متداولة في عصره وهو أمر بعيد.

132) حوحو رجل من الناس (نماذج بشرية) مرجع سابق ص 61. هذا مثل عامي، يصاغ كالآتي: كم باخرة غرقلك؟ يقال للذي يبالغ في التفكير، ويشطح بخياله فيبتعد عن محدثه ولا يسمعه، فيخاطبه معاتباً: قداش أنبا بور رغرق لك.

133) حوحو، صاحبة الوحي وقصص أخرى، مرجع سابق ص 13.

134) نفسه ص 32.

135) حوحو، مع حمار الحكيم ص 17.

136) حوحو، يحيى الضيف (نماذج بشرية) ص 112.

137) حوحو، العم نتيش (نماذج بشرية) ص 46.

138) حوحو، سي زعرور (نماذج بشرية) ص 115.

139) حوحو، صديقي الشاعر (صاحبة الوحي وقصص أخرى) ص 80.

140) حوحو، ثري الحرب (صاحبة الوحي وقصص أخرى) ص 42.

* * *

القصة القصيرة نوع أدبي حديث.. وشكل سردي متمرد، يكاد يتأبّى على الانضباط في تعريف اصطلاحي محدد، لأنها تحاول تحطيم الحواجز النوعية بين الخطابات الأدبية.. خاصة في المرحلة الآنية المعاصرة؛ وعلى هذا فإنها تعدُّ من أكثر الخطابات الأدبية مناسبة لمراحل التغيير، التي يمرُّ بها عالمنا العربي المعاصر.

ملامح التغيُّر:

في البداية.. ينبغي أن نتوقف وقفةً سريعة عند بعض الحقائق التي يذكرها علماء الاجتماع السياسي، باعتبارها من أهم السمات التي تميِّز حياتنا المعاصرة – التي لا نُبالغ إذا قلنا: إنها أخطر مرحلة مرَّتْ بها البشرية خلال مسيرة حياتها في القديم والحديث على حد سوا ء.

لعل أهم حقيقة.. وأخطرها هي ظاهرة «العوْلمة» (Globalization)، حيث «سيحْظى هذا المفهوم – كما يذكر د. محمود عودة أستاذ علم الاجتماع بجامعة عين – بوصفه يشير إلى العملية التاريخية الجارية على الصعيد العالمي لصياغة أنماط «كونية» من الاقتصاد والسياسة والثقافة – بما لم يحظ به مفهوم آخر من تحليلات ومناقضات وجدال، ليس على الصعيد العالمي فقط، بل على الصعيد المحلي أيضاً. هذا الجدال، وتلك التحليلات والمناقشات لا تقتصر على الدوائر العلمية والأكاديمية والثقافية، بل تجاوزتْ ذلك إلى وسائل الإعلام إلى المدى، الذي يكاد مفهوم العوْلمة يتحولّ فيه إلى مفهوم شعبي – رغم الغموض الذي لايزال يكتنفه حتى في خطاب المثقفين والأكاديميين

والمحللين العلميين بصورة عامة. ومن ثم فإن ما يستقرُّ في أذهان الغالبية عن هذا المفهوم، هو أفكار غامضة وغير محددة تحديداً دقيقاً عن تحوُّل يجري (نحو تحويل العالم كله) إلى قرية كونية واحدة، أو عن توجُّه نحو عالمٍ واحد متشابه، تهيمن عليه الثقافة الغربية بعامة والأمريكية بخاصة - بوصف الولايات المتحدة الأمريكية هي الآن القطب الوحيد المهيمن على النظام العالمي الجديد»[1].

مشكلة العالم العربي والإسلامي - في تقديري - ليستْ في تبنّي هذا المفهوم أو ذاك من مفاهيم العولْمة، وإنما في اتخاذ رؤية مستنيرة واضحة إزاءها، حتى لا تضيع.. أو تذوب هويتنا الخاصة وشخصيتنا القومية المستقلة في أثناء التعامل مع الآخر.. لاسيما وأن العولمة يصاحبها نوعٌ من الاستعمار الجديد، الذي يهدف - بالوعي والقصد - إلى تحريك الخلافات الحدودية، والنعرات العرقية، والفتن الطائفية، ثم يتدخل هذا النوع الجديد من الاستعمار، من أجل حلّ الخلافات وتهدئة الصراعات - التي أشعلها.. ودبّرها بذكاء ودهاء.

يصاحبُ ذلك - من ملامح عالمنا المتغيّر - ثورة هائلة في الاتصالات، والمعلومات، والشركات متعددة الجنسيات - التي لا يستطيع الدول والحكومات السيطرة عليها.. والتحكم فيها. وقد أدّى هذا إلى إلغاء فكرة الزمان والمكان المحددَيْن، وصار للزمان والمكان مفاهيم نسبيَّة متغيِّرة، حيث يكاد لا يحول أحدهما أو كلاهما عن رغبة الفرد في التنقل والترحال أو التعامل والاتصال.. بسبب سيطرة التكنولوجيا على كافة ميادين الحياة وأدوات الإنتاج، ومن ثم أصبحت الآلة - وليس الإنسان - هي الفاعل الأكبر في الصناعة والتجارة. وهذا ما أدى إلى تخفيض عدد العمال والموظفين في مجالات الإنتاج والتجارة، وما قد يصاحب هذا من بطالة لا تستطيع كثير من الدول حلّ إشكالاتها.

من ملامح هذا العصر المتغيّر أيضاً.. شيوع الثقافة الاستهلاكية والترفيهية والسياحية، وتغيّر الذوق الفني.. وذلك ما نجده بوضوح عند الجيل الجديد من الشبّان.

وكثيرٌ من تداعيات عصر العوْلمة وما يصاحبها من ثورات علمية (الكمبيوتر والفاكس والإنترنيت والقنوات الفضائية والتليفون المحمول) وتحوّلات ثقافية (ملابس الجينز، والأطعمة السريعة - تيك اواي - وانهيار نظام الأسرة - وتفشّي الأمراض النفسية والعصبية) يواكبها ما هو أخطر من ذلك كله.. وهو التشدد الأصولي الذي ظهر عند بعض أصحاب الديانات السماوية وغير السماوية (الهندوس والبوذيين).. يصاحب ذلك في الوقت نفسه ظهور جماعات متشددة، وفتن طائفية، ونزعات عرقية، وحروب أهلية.. خاصة في بلاد الشرق الأوسط.. وإفريقيا.. وجنوب شرق آسيا، بل إن روسيا نفسها تعاني من هذه الأزمات كافة[2].

معنى ذلك أن عالمنا العربي - وهو على وشك الدخول إلى الألفية الثالثة بعيد ميلاد السيد المسيح - في حاجة ماسة إلى أن يتعرّف على مظاهر التغيّر ومحاور الصراع، حتى يستطيع أن يواكب مسيرة العالم و«العوْلمة»، وإذا كانت منظومات البحث العلمي عندنا في حاجة إلى تغيير كبير وسريع من أجل البقاء والصمود والمحافظة على الوجود، فإن منظومة الإبداع الأدبي تحاول جاهدةً أن تطرح رؤية مستقبلية.. لاسيما فنون القصّ: طويلة وقصيرة، التي تعدّ من أكثر الأنواع الأدبية قدرة على التعبير عن الواقع واستشراف آفاق المستقبل.

في إطار القصة القصيرة:

القصة القصيرة جنس أدبي يتأبى على الانضباط في شكل محدد،

ويزدهر في ظل تيارات التمرد والرفض ومراحل القلق والتوتر في حياة الشعوب، من هنا يعكس هذا النوع الأدبي الجديد العلاقة القوية بين البنى الأدبية والاجتماعية، ويمزج بين واقعية الرؤية وشاعرية الأسلوب، وذلك ما حدا ببعض النقاد إلى أن يطلق عليها مصطلح «قصيدة النثر».

وينبغي أن ننبه إلى أن القصة القصيرة ليستْ نوعاً أدبياً مستقلاً، وإنما نوع من أشكال الفن القصصي القصير، حيث تقف هي والرواية على طرفيْ نقيض من حيث القصر والطول أو الانكماش والتضخيم، وعلى هذا فإن الاختصار أو التكثيف يعد أهم مبدأ جمالي في تشكيل البنية السردية للقصة القصيرة.. التي يمكن تعريفها.. بأنها: «تجربة أدبية تصوّر لحظة عابرة في حياة شخصية مأزومة، وليستْ هناك علاقة لهذه اللحظة المتخيلة/ المصورة بما قبل أو ما بعد. لكن المهم أن تؤدي إلى وحدة انطباع»[3].

إذا تأملنا المشهد القصصي في ساحة الإبداع العربي المعاصر من المحيط إلى الخليج فسوف نكتشف أن القصة القصيرة أكثر الأنواع الأدبية انتشاراً وازدهاراً، ويشارك في إبداعها الرجال والنساء على حدّ سواء، ولا نكاد نجد للمرأة العربية إبداعاً أدبياً يساوي إبداعها في مجال القصة القصيرة. وهذا ما يؤكد قدرة هذا الفن على مواكبة حركة المجتمع العربي، ويثبت أن القصة تعد أكثر الخطابات أدبية ملائمة للتعبير عن الواقع العربي المتغيّر، وذلك ما يعكسه ازدهارها – على مستوى الإبداع والتذوّق – بعد هزيمة سنة 1967.. وحتى اليوم.

وثمة مجموعة من المبادئ الأدبية التي تميّز البنية السردية للقصة القصيرة العربية المعاصرة.. وهي:

أولاً: معظم النتاج القصصي المعاصر يصور عن رؤية واقعية جديدة.. تسمى الواقعية السحرية أو البدائية، وهذه الرؤية بعيدة – إلى

حد كبير – عن آهات الرومانسية العاطفية.. وسوداوية الواقعية النقدية المتشائمة.

إنها رؤية سردية تعبِّر عن لحظة في حياة ذات معذبة مأزومة، تُكسبها الذاتية انفعال الشعر وحرارته، ويلوِّنها العذاب بأحزان الواقع ومرارته.

وهذه الرؤية تتسم بواقعية التصوير، حيث تتناول سرد الحدث القصصي باعتباره وحدة شعورية منفصلة، تستوحي طريقة العصر في التفكير والتعبير، والبحث عن الحقيقة من خلال أسبابها المنطقية أو التجريبية المعقولة.. الموازية لحركة الحياة ومسيرة الأحياء.

ثانياً: يدور مضمون القصة المعاصرة حول شخصيات مُهمَّشة، تتحرك بتلقائية وبساطة، وتعبِّر عن همومها الصغيرة، وتمارس حياةً أقرب إلى البدائية – دون تضخيم أو انكماش؛ أي أن بطل القصة صار.. (لا بطل)، فهو واحد من الشخصيات العادية ذات الأحلام المتواضعة والهموم الحياتية البسيطة. والشخصية المحورية التي تشكل بنية السرد القصصي تكشف للقارئ عن حقيقة إنسانية كانت غائبة عنه – رغم بساطتها.

من هنا فإن مضامين القصة القصيرة العربية المعاصرة تحمل عبق الواقع المحلي، الذي يختفي فيه صوت الفرد، ويعلو صوت (الإنسان) الفاعل الذي يسعى نحو غد أفضل.. وواقع أجمل.

والقصة القصيرة تعالج – بجرأة وقدرة – أزمات الواقع العربي المعاصر: السياسة والاجتماعية والعاطفية والإنسانية، يتساوى في ذلك الكتاب والكاتبات بل إن الكاتبة العربية لم تعد تهتم كثيراً بقضايا المرأة/ الأنثى قدر عنايتها بأزمات المرأة/ الإنسان. والحفاوة الشديدة بأزمات الواقع هو ما حدَّ من انتشار قصة «تيار الشعور»، وجعل معظم

الكتّاب يعزفون عنه، وعن بعض محاولات التجريب في مجال كتاب القصة.

ثالثاً: من الأمور اللافتة التي تميّز كثيراً من النصوص القصصية المعاصرة أن معظم الكتاب - منذ أمد قريب - يحاولون «تقريب الشكل القصصي» واستلهام مُوتيفات تراثية: فصيحة وشعبية، ذلك أن الكتاب الروّاد كانوا مشغولين أكثر في مراحل البداية باستنبات الفن القصصي، وتثبيت دعائمه الفنية في واقع أدبي محافظ، لذلك أصّلوا الفن الجديد على أسس عالمية. ومن المعروف مدى تأثير الكتّاب الغربيين على الرواد أمثال:

- الكاتب الفرنسي جي دي موباسان (1850 - 1893).
- الكاتب الروسي أنطون تشيكوف (1860 - 1904).
- الكاتب الروسي نيقولاي جوجول (1809 - 1852).
- الكاتب الأمريكي إدجار آلن بو (1809 - 1849).

هؤلاء الكتاب الغربيون - وغيرهم الكثيرون - أثروا تأثيراً كبيراً على روّاد الفن القصصي في الأدب العربي الحديث. غير أن معظم الكتاب المعاصرين بدأوا يحاولون (تأصيل) هذا النوع الأدبي، واستلهام نماذج من الأدب القومي: الفصيح والشعبي، عن طريق ظاهرة «التعالق النصّي»، وتضمين النصوص المعاصرة نصوصاً دينية وتاريخية وأدبية، والاستعانة بالحكم والأمثال وبعض التعبيرات الشعبية أو الأبيات الشعرية، بل إن الأمَر لم يخلُ - أحياناً - من تضمين النكتة والأغاني الشعبية والمواويل. ومن المعروف أن التناص يمكن أن يكون تناصاً كلياً: على مستوى البنية القصصية، أو جزئياً: باقتباس نصّ آخر.. يرد في خلال عنصر من عناصر السّرد.

وهذه الظاهرة - ظاهرة تناصّ عمل أدبي جديد واعتماده على نصوص قديمة - تعدُّ من مظاهر حيوية تراث الأمة، وأن تراثها مُتواصل الحلقات متقارب السمات. وهذا ما قد يهبُ النصّ العربي قدراً من الخصوصية والتميّز.

رابعاً: ثمة ظاهرة أدبية لافتة.. وهي تَماهي الحدود الفاصلة - إلى حد ما - بين الأجناس الأدبية كافة، من هنا لم تعد القصة تُعنى بالخبر أو الحادثة فقط.. وإنما استعارتْ من فن المسرح عنصريْ الصراع والدراما، ومن الشعر الحفاوة بجمال الأسلوب وبلاغة العبارة، ومن القصص والحكايات القديمة الرموز والأساطير التي تربط بعض ظواهر الحياة بالطبيعة والسحر والغموض، بل إن الأمر لم يخل - أحياناً - من فنون أخرى غير قولية مثل: الفن التشكيلي.. وعالم الموسيقى.. وتكنيك السينما القائم على القطع وعدم التتابع والإيقاع السريع، كما اقتبست بعض عناصر وسوتيفات الحكاية الشعبية مثل المُوال.. وبعض التعبيرات العامة الدارجة الدالة، كما حاولت القصة - أحياناً - الاستعانة ببعض الأقنعة التاريخية والرموز الدينية. كل هذا وغيره الكثير تحاول القصة العربية المعاصرة أن تفيد منه فائدة كبرى من أجل إثراء البنية وتجديد عناصر الشكل.

من خلال ما سبق أن ذكرنا بالنسبة للقصة العربية المعاصرة.. نؤكد أن هذا الفن المتمرِّد - الذي يتأبى على الانضباط في شكل محدد، ويهدف إلى تحطيم الحواجز النوعية بين الخطابات الأدبية - يحاول إثبات حقيقتين مهتمّين في آن واحد:

الأولى: هي القدرة على تصوير هموم الإنسان العربي في عالم سريع التغيُّر، والتعبير عن أزماته النفسية والاجتماعية والعاطفية. وازدهار القصة المعاصرة بشكلٍ لافت من الكاتبات والكتّاب تؤكد قدرة هذا النوع على عكس نبض الواقع.. والتعبير عن آلامه وآماله.

الثانية: الفن القصصي العربي المعاصر يسعى بقوة نحو الإسهام في مسيرة الأدب العالمي من خلال تقديم نماذج تحافظ على الهويّة القومية والشخصية العربية. فالمحافظة على الهوية الذاتية تعد بداية الانطلاق الصحيح نحو العالمية. وجائزة نوبل العالمية في الآداب التي حصل عليها الأدب العربي كانت في مجال فن القصّ سنة 1989. وهذا ما يؤكد أن فنون القصه العربية تسير بخُطى موفقة نحو غدٍ أفضل للأدب والإنسان العربي.





«ليس في وسع المعايير الأدبية وحدها أن تحدِّد
«عظمة» الأدب، وإن كان من الواجب أن نتذكر
أن المعايير الأدبية هي وحدها التي تحدِّد إن كان
ذلك أدباً أم لا».

تي. إس. إليوت

يبدو مفارقةً هذا الحديث عن معيار لأمر من أهم تعريفاته أنه الخروج على معيار.. فكيف لمثل هذه المفارقة أن تُحلَّ إذن..؟.. تُحَلُّ إذا ما نأينا بالمعيار عن ذلك المعنى الوضعي الذي في الأذهان، فليس يُراد بالمعيار في هذا السياق إلا «المعرفة»، تعني معرفة الانزياح. وكان يمكن لهذا البحث أن يكون عنوانه «معرفة الانزياح» لولا أن آثرنا متابعة ما هو مستقر وشائع في الدراسات الأسلوبية والنقدية. هذا على الرغم من أن في النفس شيئاً من استعمال المعيار هنا. وأيّاً ما كان الأمر فلنتساءل كيف لهذا الانزياح أن يُعرَف..؟.. وهل له من معيار يُعرَف به..؟.. ويتعلّق بهذا سؤال آخر وهو كيف لهذا المعيار أن يُحدَّ أو أن يُعرَف؟

وههنا نحن تلقاء قضية ليس من اليسير حلُّها، وربما كان لهذا صلة بفكرة عامة مفادُها أن إمكان وجود برهان تقديّ في معنى البرهان هو أمر جدُّ عسير؛ إذ الفن قائم على معيار نفسيّ، في حين يعتمد العلمُ المعيارَ المنطقي[1]. فإذا صح ما قاله الأسلوبيون من أن الانزياح هو أخصُّ ما في الأسلوب من خصائص فإن المشكلة تكمن في أن هؤلاء لم يتفقوا على معيار لهذا الانزياح، فالحق أن ثمة صعوبة في تحديد هذا المعيار؛ إذ هو – كما وصفه مورو – مفهوم فرّار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي تصور دقيق»[2]. ولعل الصعوبة تكمن أيضاً في «أن مفهوم

الانزياح مفهوم معقَّد ومتغير»[3] من طبعه أن لا يخضع لمعيار محدد، وإنما تشارك في تحديده وبيانه جملة عوامل وأدوات.

والناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على محاولات لإيجاد مثل هذه العوامل والأدوات، ولكنّ الأسلوبيون راحوا يبحثون عن المعيار أكثر ما يبحثون في اللغة العادية أو في اللغة المعيارية أو في اللغة العلمية، وهذه برمتها يمكن أن تندرج فيما أطلق عليه رولان بارت مصطلح «درجة الصفر البلاغية»[*] باعتبار أن هذه جميعاً تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات، ومن ثم فقد يصح اتخاذها قاعدة يقاس عليها الانزياح. فإذا رُمنا استجلاء الفروق بين كل من الخطاب الأدبي والخطاب العادي فسنجد أننا أمام آراء كثيرة تؤكدها، فمن ذلك ما ارتآه تودوروف حين اعتبر «أن الحدث اللساني» العادي «خطاب شفّاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو مَنْفَذٌ بلّوري لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما [يمتاز منه] الخطاب الأدبي في كونه ثخناً غير شفّاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلّوري طِلي صوراً ونقوشاً وألواناً، فصدَّ أشعة البصر أن تتجاوزه»[4]. وفي هذا السبيل ذاته نجد مؤلفي البلاغة العامة يقولون: إن الذي «يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يُرجعنا إلى شيء ولا يُبلّغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يبلّغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت، ولما كفَّ النص عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً»[5]. وثمة في المقابل من حدَّد خاصية أخرى تلازم اللغة اليومية وهي، على وجه الدقة، التعوُّد على المعلومات مما يقلل من درجة إفادتها، فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذي يمكن تعرُّفه وانتظاره. وبهذا ترتبط الإشارة على نحو عادي مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه، ويقول شكلوفسكي صاحب هذا الكلام: إننا عندما نختبر القوانين العامة للتلقي

نجد أنه في الوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة، تتحول إلى الآلية. وهذه الآلية المتولدة عن التعود هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تُنطق أو لا تبين إلا بأنصافها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه.... وكما أن مَن يعيش على شاطئ البحر يعتاد هدير أمواجه فلا يكاد يسمعه فكذلك لا نكاد نسمع الكلمات التي ننطق بها أو التي تعودنا أن تقال لنا[6].

والحق أن مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع هو أيضاً الطريق التي سلكها سبيتزر أوّل أمره. بيد أن هذه المقارنة لم تسلم من بعض التمحيص والنقد الذي مسَّ مفهوم الانزياح نفسه بما هو مقياس في تحديد الأسلوب. ويتمثل أهمُّ ذلك النقد في القول بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فإذا كان «هذا النمط العادي إنما يحدده الاستعمال، فإن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي ولا يُمكّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح»[7]. وفضلاً عن ذلك فقد رأى البلاغيون الجدد أنْ «ليس من الحكمة أن نجعل منطلقنا في تحديد [الانزياح] ما يسمى باللغة اليومية [العادية]، بل إن اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بأنموذج نظري للاتصال، كهذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية واللغة الغنائية. فالقول الشعري يتميز، بما هو كذلك، عن القول المعتبر علمياً بامتزاج الدلالة فيه بالرمز، وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أو تقديم أي معادل له مهما كان»[8]. وقد ذهب شكري عياد في مقاربة هذه القضية إلى القول بأن اللغة الجارية التي هي المعيار في كل دراسة أسلوبية، «قد لا تكون لغة الحديث. بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة»[9]. ويمثل لها بأنها تلك «التي يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا أول مرة»[10].

ولكنّ هناك مشكلة أخرى تكتنف معيار اللغة الشائعة فإذا كان لنا أن نعرف اللغة الشائعة في هذا العصر فإن معرفتنا لها فيما مضى من

أعصر أمرٌ يكاد يكون متعذراً، ونكاد لا نعرف عنه إلا القليل الذي لا يصح قياس انزياح اللغة الشعرية عليه. ثم إنه لا يصح أن نقيس الانزياحات القديمة على ما نستعمله الآن من لغة: مكتوبة كانت أو منطوقة، إذ من المعروف أن اللغة أي لغة لا تستقر على حال واحدة، وإنما هي في تغير واختلاف دائمين. ولعل هذا ينطبق على غير العربية من لغات أكثر مما ينطبق على العربية، فالقارئ الإنجليزي مثلاً لا يستطيع أن يفهم الآن ما كان كُتب بلغة العصر الإليزابيثي قبل نحو أربعة قرون فحسب، ولكنّ هذا لا يحدث مع قراء العربية في الغالب، لا لأن العربية وأدبها بقيا على حال واحدة، بل لأن ما أصابهما من تطور لم يُحدث قطيعة من أي نوع كان بين عصر وآخر. وطبعاً فهذا لا ينفي أن تكون لكل عصر سماته وطوابعه التي تختص به. ولمثل هذا الكلام أن ينطبق على غير العربية أيضاً. فما كان يُعد انزياحاً في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن، والعكس صحيح أيضاً. وكان كروتشه قد تنبه إلى هذه القضية، فرأى أن «الانطباعات التي كانت تبعثها في رجل مثقف من معاصري» دانتي «ألفاظه وأشعاره... تختلف حتماً عنها لدى إيطاليّ من رجال السياسة في عهد روما الثالث. وعذراء «تشيمابوي» ماتزال في كنيسة القديسة ماريا الجديدة... فهل يراها الزائر اليوم بعين أهالي فلورنسا في القرن الثالث عشر؟»[11]. ومثل هذا التساؤل قد ورد عند وارين ويليك، فإذا كانت الإلياذة ماتزال موجودة حتى الآن، فهل نستطيع أن نتحدث عن مطابقة بين سماع الإغريق وقراءاتهم لها وبين سماعها وقراءتها الآن..؟... والجواب عن كلا السؤالين هو لا.. إذ «ليس في وسعنا أن نعارض لغة الإلياذة بلغة الإغريق اليومية، ولذا لا نستطيع أن نشعر بالإنحرافات عن اللغة الدارجة، والتي لابد أن يعتمد عليها معظم المفعول الشعري»[12]. وقد رأيا أنّ «لا أساس من الصحة إطلاقاً للافتراض القائل بأننا نعرف - وبخاصة [فيما يتعلق] بالمراحل الماضية -

التمييز بين الكلام الشائع والانحراف الفني»[13]. وعلى الرغم من ذلك فإنهما يقعان فيما يشبه التناقض حين يعقّبان بعد ذلك مباشرة بأن ينبغي إجراء دراسة دقيقة لكلمات الطبقات الاجتماعية في الأزمنة الغابرة كي نتمكن من الحكم على نصٍّ لكاتب أو لحركة أدبية، ثم يقولان: ولكننا عند «الممارسة نطبق على [على نحو] غريزي بسيط المقاييس التي نستقيها من استعمالاتنا اليومية الراهنة... وقد تكون مثل هذه المقاييس مضللة إلى حد بعيد»[14]، ثم يوردان كلاماً للويس تيتر Teeter على بيتين لمارفل يقول فيهما:

حبّي النباتيّ سوف ينمو

بأوسع من نموّ الإمبراطوريات وأكثر بطئاً

فقد قال تيتر: إن هذا «التصور الزاهي لنبات غراميّ يبذّ في خلوده الأهرام ويغطيها بظلاله الوريفة ليبدو نتيجة مهارة فنية مدروسة، [بيد أن] لنا أن نتأكد من أن مارفل ذاته لم يكن في ذهنه مثل هذا التأثير المدقق، ففي القرن السابع عشر كانت كلمة «النباتيّ» تعني «الإنمائي»، ولربما استعملها الشاعر بمعنى المبدأ الواهب للحياة، وندر أن يكون في ذهن الشاعر المضمون الجنائني الذي تحمله اليوم»[15]. وهذا الذي لاحظه تيتر ما كان ليتم على نحو سهل إلا بامتلاك معجم تاريخي يدرس الكلمات والعبارات في تطورها الزمني. وهو أمر مايزال في لغتنا بعيد المنال، ولذلك فليس لدارسي الأسلوب في أدبنا العربي إلا أن يعودوا إلى هذه المصادر القديمة كي يستأنسوا بها في تكوين معيار يستعينون به في تحليل النصوص ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً. وقد نبّه بوداغوف على أن الباحث إذا ما ابتغى قياس فردية عمل ما في فترة ما أن يعرف كل ما يتصل بلغة تلك الفترة، وكذلك كلَّ ما يتصل بنظرية المعيار اللغوي لتلك الفترة أيضاً، فبذلك يتسنى لهذا الباحث أن يحدِّد مهارة الكاتب الفردية

ويقوّمها[16]، كما أن عليه أيضاً أن يقف على أعراف تلك الفترة التي قد ترتبط بهذا المكان دون ذاك، وقد يؤدي الجهل بها إلى اللبس أو إلى إساءة الفهم. وقد أود ديفيد ديتشس مثالاً لذلك كلمة «Homely» التي تعني «لطيفاً ودياً» في انجلترا، وتعني «بشعاً» في أمريكا، وعلى ذلك فكل قارئ من هذين البلدين إذا رآها في قصيدة لشاعر من غير بلده أساء فهم القصيدة تماماً إذا لم يكن يعرف هذا الفرق القائم في الاستعمال قبل قراءة القصيدة[17].

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معياراً للانزياح قد يؤدي بنا إلى اعتبار الانزياح أمراً آنياً مرتبطاً بعصر محدد لا يجاوزه. ومن شأن هذا أن يقلل من قيمة هذا الانزياح؛ لأن الأصيل منه هو ما قاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن. وليس يسهم في ذلك إلا أن تكون اللغة أكثر ثباتاً ورسوخاً مما يؤدي إلى بروز الانزياحات وتنوعها. والعكس صحيح أيضاً فكلما كان قانون اللغة ضعيفاً قلّت فيها إمكانيات الانزياح واختفت.

وهناك من اتخذ من النثر العلمي معياراً لتحديد الانزياح. والنثر العلمي مندرج تحت ما أطلق عليه رولان بارت اسم «الدرجة الصفر». وقد تساءل بداءة عن أي نمط من أنماط النثر المكتوب ينبغي أن نتجه؟ فثمة نثر روائي، ونثر صحفي، ونثر علمي... فأيها نختار كي يكون معياراً..؟.. ويجيب رأساً بأنه ينبغي «أن نتجه بداهةً إلى الكاتب الأقل اهتماماً بالأغراض الجمالية؛ أي نحو العالِم. فالانزياح، وإن لم يكن منعدماً في لغته، فإن من المؤكد أنه قليل جداً»[18]. وهكذا فإن من الممكن «أن نشخّص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح و[أحادي الدلالة غير قابل للخطأ، فيه تسمّى الأشياء، على نحو مباشر، بأسمائها](*) وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة»[19]. وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة

العلماء، من دون شك قرب القطب الآخر[20]. فأما ما بين هذين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعريته أو نثريته تبعاً لمدى اقترابه من هذا القطب أو ذاك. وقد عمد كوهن في سبيل توضيح ذلك إلى مقارنة بين نماذج من النثر العلمي لكتّاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه، فاستبان له أن المنافرة - وهي مثال للانزياح - في النثر العلمي تنعدم انعداماً تاماً، ونسبتُها صفر إلى المائة. أما لغة النثر الروائي فتصل المنافرة فيها إلى نسبة ثمان في المائة. وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى حوالي أربع وعشرين في المائة[21].

ثم يشرح كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر بأنها طبيعة «لغوية؛ أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات (بعضها مع بعض) من جهة أخرى»[22].

وقد خلص كوهن إلى اعتقاد راسخ بأن الشعر إنما هو نقيض النثر[23]. ومن ثم فقد صح عنده جعل النثر بل نثر العلماء، على نحو خاص معياراً لانزياح الشعر، ولا غرو فإن بضدها تتمايز الأشياء.

بيد أنّ جعْل الشعر نقيضاً للنثر أمر لا يخلو من مبالغة؛ لأن الشعر أي شعر لابد له من أن يتضمن عناصر تقترب من النثر إن لم تكن نثرية حقاً. وهي إلى ذلك مفيدة باعتبارها خلفية يظهر بها ويتضح الانزياح. على أن ثمة نصاً مشكلاً، صلته بأسلوب الرواية أكثر منها بالشعر، ولكنه ذو صلة بما نحن بصدده الآن؛ فقد كتب إميل زولا في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية «تيريز راكين» عام 1868 يقول: «كنا ستيندال يؤكد أنه كان يقرأ الحقوق المدنية قبل أن يبدأ عمله كل صباح حتى يجد النغمة

الصحيحة... وقد أراد ستيندال بهذا أن الأسلوب [عنده] يقتصر على نقل الفكرة بأقصى درجة من الوضوح والدقة [على الرغم من] أن أسلوبه كان على أعلى درجة من الفردية»[24]. وقد نبّه بوداغوف على ما يبدو في كلام ستيندال من مفارقة تكمن في سعيه إلى اكتساب أسلوب فردي واضح بتقليده نصّاً فاقداً لأي تفرد لغوي، بيد أنه لا تناقض - كما يقول بوداغوف - لأن «النص الحقوقي علّم الكاتب أداء أفكاره بدقة ووضوح. وعلى خلفية هذا النص الحقوقي الدقيق كان [يمكن] الكاتب أن يصنع نبرته الخاصة، ويبدي موقفه الخاص من اللغة. وهكذا كان؛ إن لم تَحُلْ نصوص الحقوق المدنية دون اكتساب الكاتب أسلوباً خاصاً وموقفاً خاصاً من اللغة ومعيارها، بل على العكس ساعدته في إيجاد طريقته الفردية الخاصة. وهكذا يتأكد مرة أخرى القانون الذي يَحكم كلَّ لغة متطورة لها تقاليدها الأدبية العريقة، وهو أن المعايير العامة لهذه اللغة لا تمنع الكاتب... من إبداء موقف فردي من اللغة»[25].

وقد يؤدي بنا هذا الحديث عن النثر بما هو معيار خارجي للانزياح إلى معيار آخر هام وقوي يمتاز عن سابقه بأنه معيار داخلي، وذاك هو السياق Context؛ أي أن الانزياح، لا كلَّ الانزياح طبعاً، ينماز ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه. وقد غدا مقرراً عند مدرسة لندن اللغوية على الأقل أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه، وإذن فاستعمالها ضمن غيرها من الوحدات اللغوية هو الذي يمنحها معنىً ما[26]. وقد يتغير معناها إذا ما وضعت في سياق آخر، بل قد ينتقل السياق بالكلمة إلى ضد معناها. وأمثلة ذلك كثيرة؛ فقد أورد أحمد مختار عمر ستة عشر استعمالاً عربياً لكلمة «يد» ترد في كل سياق بمعنى مختلف[27]. وأورد ريتشاردز بضعة سياقات لاستعمال كلمة «الكتاب»، ثم أعقب ذلك بقوله: «إننا نتابع هذه التغيرات من دون عناء؛ لأننا معتادون عليها، لكننا لم نعتد على التغيرات التي تطرأ على

الكلمات التأملية ذات الصبغة التجريدية العالية، وإنه لأمل مشروع وفرصة كبيرة للتطور العقلي أن نعتاد عليها جميعاً على حد سواء يوماً ما؛ أعني أن ذلك هو أساساً غاية التربية المتقدمة ومسوّغها»[28].

وقد قسم بعض الباحثين السياق أربعة أنواع، وهي: السياق اللغوي، والسياق العاطفي، وسياق الموقف، والسياق الثقافي[29]. وهي كلها مفيدة في تبيان الانزياح. ولكنّ أولها هو، فيما يظهر، أجدرها بأن يكون معياراً. أما الشخص الذي يُنسب إليه لفت الأنظار إلى هذا المعيار فإنه ريفاتير الذي سعى إلى إحلال هذا المعيار محل معيار اللغة الشائعة. وكان ذلك في مقال له عنوانه «معايير لتحليل الأسلوب»، ثم أفرد لشرحها مقالاً آخر. وضمَّن المقالين كتابه «علم الأسلوب البنيوي»، وحدد ما يريده بالسياق، وهو معناه الأضيق؛ أي السياق اللغوي دون سياق الموقف أو المقام، فهذا لا مكان له في نظريته[30]. ويبدو أن سبب ذلك عائد إلى أن سياق الموقف خارجيٌ لا يكون واضحاً ضمن النص، إذ هو ينتهي فور الانتهاء من النص تقريباً، على حين يظل السياق اللغوي حاضراً في النص أبداً لأنه هو النص، ومن ثم فإن كل نص يخلق سياقه الخاص به، لأن كل نص فإنما ينبغي أن تكون له فرديته المميزة له. ولكنه اعتماد السياق معياراً للانزياح سيعيدنا إلى ما كنّا أتينا على ذكره سابقاً، إذ إنه يعني أن بنية النص تظهر من حيث العبارات والصيغ في مستويين اثنين: فواحد منها تكون فيه اللغة طبيعية، وأما الآخر فيمثّل هذا الانزياح عن الأول[31]. بيد أن النظر إلى الأسلوب على هذا النحو لم يكن من ريفاتير ابتداءً، وإنما هو مسبوق إليه بموكاروفسكي حيث تحدث هذا الأخير عن أمامية في النص تمثّل الانحراف، وعن خلفية عادية يظهر عليها الانزياح.

على أن شكري عياد لم يرتض استبعاد ريفاتير للسياق الخارجي أو لسياق المقام. واقترح مصطلح «النسق» بدلاً مما يسميه ريفاتير «السياق

اللغوي»، مبقياً على مصطلح «السياق» للمعنى العام. ومما دعاه إلى تفضيل كلمة «النسق» هو أنها تدل، في واقع التحليل اللغوي، على «نظام» يُبرز ما في «الانحراف» من مخالفة»[32]. ويستطرد في بيان هذا النسق فيقول: «ولا يلزم أن يكون هذا النسق أو النظام مبنياً على اللغة المعيارية أو على عرف ما؛ أو بعبارة أخرى نظاماً غير مميز، بل يكفي أن يكون هو النظام الذي أطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كان هذا النظام في أصله انحرافاً»[33].

وعلى الرغم من أن عياداً لم يوافق ريفاتير في كل ما قاله في شأن السياق فإنه قد أورد في شيء من التفصيل ما يريده ريفاتير بالسياق: فعند هذا الأخير وحدة أساسية سماها «السياق الأصغر» - ورأى عياد تسميتها بالنسق الأصغر - وهذا يشكل مع الانحراف أو المخالفة ما سماه ريفاتير «مسلكاً أسلوبياً». وقد مثل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما ليس من صفاته من مثل القول بأن الشمس سوداء، أو أن العطر صارخ والضوء خجول... إلخ؛ فالنسق الأصغر في هذه العبارات هو الاسم الأول من كل منها، أما المخالفة أو الانحراف فهو الوصف الذي أعطيه ذاك الاسم[34]، بيد أن السياق أوالنسق الأصغر يمكن أن يدخل في «سياق أكبر» فيكون التأثير الأسلوبي متجاوزاً حدود القطبين «سياق + مخالفة» ليشغل سلسلة لغوية ممتدة يكون السياق الأصغر جزءاً منها ولا تنحصر داخل حدود الجملة النحوية أو عدد معيّن من الجمل؛ وإنما تتحدد نهايتها بشعور القارئ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر. ويوجد عند ريفاتير شكلان أساسيان لهذا السياق الأكبر، وهما على هذا النحو:

سياق + مسلك أسلوبي + سياق

أو: سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقاً جديداً + مسلك أسلوبي[35].

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة كي تصبح هي نفسها سياقاً.

وعلى الرغم من أن شكري عياد يرى أن التحليل واضح وبسيط فإنه يرى فيه خطأً فنياً يمكن أن يُوقِع في الارتباك؛ ذلك بأن ما سماه ريفاتير «المسلك الأسلوبي» يدل في حالة «السياق الأصغر» على «سياق + مخالفة»، فأما في حالة «السياق الأكبر» فهو لا يدل في الواقع إلا على «المخالفة»، لأن ما كان «سياقاً» داخل «المسلك الأسلوبي» الأول؛ أصبح الآن جزءاً من السياق الأكبر[36].

وعلى الرغم من أن عياداً طبق على بيتين من شعر زهير طريقة ريفاتير وجاراه فيها، بيد أن ذلك عن غير اقتناع؛ لأن في هذه الطريقة - كما يقول عياد - من التعقيد ما يجعل الطريقة التقليدية العربية أجدى وأسهل[37]. لكنّ عياداً لم يشرح لنا ما الطريقة العربية؟!

وثمة عند ريفاتير معيار آخر لتمييز الانزياحات يتمثل فيما أسماه على سبيل التجريد بـ «القارئ العمدة archilecteur»، وهو «القارئ المقبول بالبداهة الذي [يمكن أن] يتلقى تأثير النص»[38]. ومؤدى هذا المعيار أن للباحث الأسلوبي أن يعتمد في تعيين الانزياحات على نفر من القراء ممن لهم دربة في قراءة هذا الجنس الأدبي أو ذاك. وطبعاً فلن تكون أحكام هؤلاء في درجة واحدة، وإنما على الباحث الأسلوبي أن يأخذ أحكامهم مؤشرات يمكن أن ينطلق بها ومنها إلى دراسة موضوعية. ولكنّ ثمة مشكلة قد تَحُول دون هذه الدراسة الموضوعية، وتتمثل في صعوبة تحويل تلك المؤشرات إلى أداة موضوعية للتحليل بغية العثور على ما هو مطّرد بالقوة والفعل خلف تنويعات الأحكام المتعددة، ذلك بأن تلك المؤشرات صدرت عن أذواق متباينة، ومن أناس يمتلكون أحكاماً قَبلية

خاصة بكل واحد منهم. وعند ريفاتير أن هذه الصعوبة تنحل في بساطة بالتخلي عن محتوى حكم القيمة، والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد إشارة إلى وجود شيء لافت في النص. وريفاتير يرفع له الشعار المعروف «لا دخان من دون نار»[39]. وهو قول ربما بدا ساذجاً، ولكنّ ريفاتير يريد القول من ورائه: «إن حكم القيمة الذي يُصدره القارئ لابد أن يكون قد صدر نتيجة لمثير ماثل في النص. ومهما كان موقف القارئ شخصياً ومتنوعاً فإن سببه يظل موضوعياً ثابتاً»[40].

ويؤكد ريفاتير أثر الزمن عاملاً مغيراً في الدلالة الأسلوبية؛ إذ إن استجابات القارئ المخبر لا تصلح إلا فيما يتعلق بحالة اللغة التي يعرفها. ووعيه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة، ومن ثم فقد حذّر ريفاتير من أمرين:

الأول يتجلى في خطأ الإضافة؛ كاعتبار عناصر عادية في عصرها، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها، وذلك سبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستعمله القارئ وإثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية.

وأما الأمر الآخر فيتجلى في خطأ الحذف، وهو عكس الأول، إذ إنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذا مزية في النص الأصلي غير أنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية التالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لا مزية لها في حالة تالية لتطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن ثم تأثيرها فيه[41].

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن مثل هذه الطريقة في الاعتماد على القارئ العمدة في دراسة الأدب على هذا النحو أو ذاك لم تكن من اكتشافات ريفاتير ابتداءً. فثمة تجربة سابقة قام بها ريتشاردز في كتابه المهم «النقد التطبيقي» 1929. وكذا تجربة لنورمان هولاند وأخرى لكنتجن[42].

وثمة معيار له ارتباط بما مضى من حديث عن القارئ العمدة، وذلك هو معيار الذوق. والذوق قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية. وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي، إذ كان معروفاً من الكلاسيكيين، غير أنهم حدُّوا منه بأن ربطوه بالقواعد، على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه، ودخل منظومتهم الفكرية صنواً للخيال والعبقرية، ومن ثم فقد غدا النقد، الذي يعتمد الذوق، ضرباً من الإبداع الفني الذي يعتمد العبقرية[43]. ثم كان أن حظي الذوق عند معظم النقاد فيما بعد بالاحترام؛ فهو «عند الجميع معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن، وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معاً، وهدف، لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكّم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية أو أن يربّي ذوقه...»[44].

وكان مما انتهى إليه شكري عياد أن الذوق ينبغي أن يعتمد أساساً لنقد علميّ. وحدد الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، وبين التفسير والتقييم. ومن ثم فهو يجمع بين هذه الوظائف الستة التي عني بها النقاد دائماً[45]. وقد نبه عياد على أن الذوق الذي يتحدث عنه ينبغي ألا يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي بل هو نقيضه[46]. إن الذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ذي قيمة ما وإن كانت القيمة نفسها غير معللة[47]؛ إن مرجعه النهائي استعداد مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق. والكشف عنه هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى[48]. ولكن هذا الذوق لا يكفي أن يكون فطرياً كي يصح معياراً للحكم على الأعمال الأدبية بل لابد من أن يكون ذوقاً مدرباً وخبيراً، وحينذاك يمكن أيضاً أن نفهم ما يعنيه ناقد آخر هو جان كوهن حين ماز بين تذوّق النص وبين معرفته، فرأى

أن «تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه»[49]، فهو ههنا يتحدث فيما يلوح لنا عن تذوق فطري غير مقترن بشيء من التحليل أو التعليل، أو قلْ هو يتحدث عن ذوق غير مصقول بثقافة.. ومن البديهي أنْ تتباين الثقافة في نوعها ومقدارها عند هذا القارئ أو ذاك. وإذا كان كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه في الحكم على النصوص فإن طبيعة ثقافته تسهم إلى حد بعيد في تعيين مواضع الانزياحات، وعلى ذلك فإن قارئ الشعر الذي لا خبرة له بالرواية سيجد في هذه الأخيرة مقداراً أكبر من الانزياحات. وكذا الأمر عند قارئ الرواية الذي لا يكثر من قراءة الشعر سيجد فيه من الانزياحات قدراً أكبر مما لو كان مدياً لقراءته. وهكذا فإن كل واحد من هذين القارئين داخل في عالم جديد لم يألفه، وكلما أكثر من هذا الدخول وأدامه تكشفت له نواميس هذا الفن وتقنياته، وصار أكثر تلهفاً على الجديد المستحدث؛ لأن ما بين يديه لم يعد يثيره على نحو فائق، أو هذا ما يحدث في أغلب الأحيان.

ومما أفاد علماء الأسلوب منه نظرية الإعلام التي انبثقت في خمسينات هذا القرن، ووجد علماء الأسلوب فيها ما يمكن أن يساعد على اكتشاف الانزياح؛ وذلك من خلال مفهوم متصل بهذه النظرية اتصالاً وثيقاً هو مفهوم الحشو redundancy[50] الذي استعارته النظرية من البلاغة - على حد ما قاله كوهن - ولكنه حين استعارته أعطته معنى الابتذال تماماً[51].

وقد توصلت هذه النظرية إلى أن نسبة الإعلام تقل بمقدار ما تزداد نسبة التوقع، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو. وعكس ذلك صحيح أيضاً؛ «فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع»[52]؛ أي أن

ثمة علاقة عكسية، إن صح التعبير، بين التوقع من جهة وبين المفاجأة التي يحدثها ما هو غير متوقع من جهة أخرى، فإذا زادت نسبة التوقع قلّت نسبة المفاجأة ومن ثم نسبة الانتباه[53]. وهذه نتيجة وثيقة الصلة بالانزياح؛ لأن كل انزياح فإنما هو انزياح بما يحققه من مفاجأة. وهناك من أدرك هذا الأمر وهو فارجا، فكان مما عرّف به الأسلوب أنه «المفاجأة»[54].

غير أنه قد يكون في مسألة الإبلاغ التي مرت آنفاً بعض اللبس مما يؤدي إلى الظن بأن الأدب داخل في دائرة الإبلاغ أو حتى الإعلام. وهذا غير صحيح طبعاً؛ لأن الأدب، فيما انتهت إليه النظرية الأدبية الحديثة، لا يرمي إلى الإبلاغ بل إلى التعبير والإيحاء.. فكيف إذن أمكن لهذه النظرية أن تدخل في علم الأسلوب..؟.. سؤال كان شكري عياد قد انتبه إلى مؤداه وكفانا مؤونة الإجابة عنه، ذلك «أن نظرية الإعلام لا تبحث في محتوى الرسالة، بل في شكلها فقط. [وهكذا] فسواء أكان المعنى الذي يراد توصيله جليلاً أو حقيراً، إخباراً أم تعبيراً.. فهناك هذا التفاوت في كمية «الإعلام» أو «كمية الحشو» بين عنصر لغوي وآخر؛ أي أن «الحشو» و«الإعلام» هنا لا شأن لهما بطبيعة الموضوع أو طبيعة المعنى. ومن ثم وجد علماء الأسلوب في مفهوم «الحشو» تفسيراً وتقوية لمفهوم «الانحراف»[55]. وربما كان مفيداً أن نقارب بين هذا الكلام وبين ما كان موكاروفسكي قد تكلم عليه من «أمامية» تمثّل العناصر البارزة أو المنحرفة في النص و«خلفية» تظهر عليها تلك العناصر المنحرفة. على أن في كلام هذا الأخير لطفاً يفتقر إليه مفهوم «الحشو» حين يكون الكلام في الشعر؛ إذ إن القول الشعري يتضمن الشعري المنحرف الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف. ولكنّ وجوده مهم لأنه يقوم بوظيفة تقوية الانحراف. وإذن فوجوده لم يكن حشواً، فإذا كان الحشو نقيضاً للانحراف لأنه لا يؤدي إلى لفت النظر الذي يؤديه الانحراف فإن هذا يؤكد مرة أخرى أن الأشياء إنما بضدها تتميز. بيد أن مما تحسن الإشارة إليه أن مفهوم الحشو

قد يكون فرضاً ذهنياً خارجياً لا وجود له في النص، وحينئذ يغدو قريباً من معيار اللغة العادية؛ فلو أن ناقداً ما راح يحلل بيتاً أو قصيدة يخلوان من الحشو فلابد له حينئذ من أن يعيد تفكيك تلك القصيدة بما يجعله قادراً على أن يقارن بين شكلها الأصلي وما آلت إليه بعد التفكيك.

وثمة معيار لفت رومان جاكوبسون الأنظار إليه. وتربطه ببعض ما مضى من معايير صلة قوية. ويتمثل فيما دُعي بالعلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية(*). فأما العلاقات الرأسية فتعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجَه، كالعلاقة بين عالم وعلاّمة ومعلم ومتعلم وعِلم وتعليم... وكذا بين عالم وعارف وحَبْر وفقيه وجهبذ... وكذا بينها وبين مضاداتها كجاهل وأمي وصانع وحرفي.. إلخ(56).

ومن الواضح أن المعيار في مثل هذه العلاقات هو معيار خارجي يعتمد على استدعاء كلمات ليست حاضرة في النص وإنما هي في حالة غياب in absentis كما سماها دو سوسير(57).

ويبدو أن هذا النوع من العلاقات لا تظهر قيمته منفرداً دون التفات إلى النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها بالبعض الآخر في السياق الواحد، فهي إذن تخضع لقانون التجاور، وتمتاز من التي قبلها بأنها علاقات حضورية كامنة في النص. على أن دو سوسير قد تردد - على ما قال شكري عياد - «في اعتبار هذه العلاقات الأفقية راجعة إلى اللغة أم إلي القول. ومال أخيراً إلى وضعها في منزلة بين بين، فهي خاضعة إلى حد ما للنظام اللغوي الذي هو حقيقة اجتماعية لا يمكن تغييرها من قبل الفرد، وهي من جهة أخرى راجعة إلى حرية الفرد واختياره»(58).

وقد صاغ جاكوبسون نظريته في الأسلوب على أنه إسقاط للمحور

الرأسي على المحور الأفقي[59]. ولكن المبدع في هذا الإسقاط يُحدِث انزياحاً في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولّد الاستعارة، بيد أن هذا الانزياح ما كان ليظهر إلا ضمن العلاقات الأفقية، فإذا وافق أن كان في هذه العلاقات الأفقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلاً صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيّز نفعي محدود ليدخلاه في رحاب غير محدود من التأثير والجمال. وغير خاف بعدئذٍ أن هذا الكلام في العلاقات الأفقية لم يكن ليختلف في كثير عما سبقَ من كلام على السياق.. وإذن فليؤخذ مثل هذا الكلام على أنه توكيد لذاك.

وقد اقترح واحد من أتباع تشومسكي يدعى ثورن أن تُتّخذ البنية السطحية والبنية العميقة أساساً في تعيين الانزياحات. ومما يذكر أن هاتين البنيتين هما من أهم مقولات تشومسكي اللغوية، فقد ذهب إلى أن «معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة. وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين هاتين الجملتين: «عقاب الله تطهير» و«عقاب المذنب تأديب»؛ فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما، [أي أن كل واحدة منهما تحتوي على مبتدأ ومضاف إليه وخبر] ولكن البنية العميقة توضح أن «لفظ الجلالة» في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و«المذنب» في الثانية هو من وقع عليه العقاب. كذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى. كما لو قلنا: «نقد العقاد»، فالبنية الظاهرة لهذا التركيب (وهي التي يدل عليها الإعراب: مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين: فإما أن يكون العقاد هو الناقد [فيكون ذلك من باب إضافة المصدر إلى فاعله] وإما أن يكون هو المنقود»[60] من باب إضافة المصدر إلى مفعوله.

والجمل التي لا تطابق النحو مطابقة تامة يمكن - حسب نظرية تشومسكي - أن يكون السبب في عدم مطابقتها راجعاً إلى البنية الظاهرية أو إلى البنية العميقة: فمخالفة البنية الظاهرية مثل أن تقول: «عاصفة هبّتْ» فتبتدئ بالنكرة، ومطابقة النحو تقتضي إما أن تقول «هبّت عاصفة» أو «العاصفة هبت». أما مخالفة البنية العميقة فكما في الجملة [الشهيرة»: «إن أفكاراً خضراء [عديمة اللون] تنام بعنف «ومن الواضح أن التغيير الذي أحدثه القائل في الحالة الثانية أبلغ منه في الحالة الأولى. وحتى لو خفّفنا ما في هذه العبارة من غلو مصطنع فاكتفينا بالقول «نامت الأفكار» لبقي المعنى بين هذه الجملة وبين قولنا «هدأت الأفكار» أعمق من الفرق بين «عاصفة هبّت» و«هبّت العاصفة»[61]. أما عن العلاقة بين الانزياح وهاتين البنيتين فقد رأى كمال أبو ديب أن الشعرية - وهي عنده ناتجة من فجوة التوتر التي هي في رأينا معادل للانزياح - تتجلى في مدى التباعد والتغاير بين البنيتين، بحيث كلما ازداد التباعد ازدادت الشعرية في النص، وتخفّ هذه الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما[62].

وأخيراً فإن هناك من الباحثين نفراً وجد في الإحصاء مقياساً موضوعياً لتعيين الانزياحات. ويأتي بيير جيرو على رأس هؤلاء؛ فقد رأى أن «الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [قياساً] إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب»[63]. وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه «انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار»[64]. وأيد شكري عياد ذلك فقال «إن المقياس الكمي نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناءً على ذلك أكثر قبولاً، وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الأكثر استعمالاً»[65]. والإحصاء نافع في

تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية. ولكن تكرارها هو الذي يمكن أن يؤدي بها إلى أن تكون انحرافاً. وهنا يدعونا شكري عياد إلى أن نتأمل بيت الأحوص:

وما كنت زوّاراً ولكنّ ذا الهوى　　إذا لم يُزَر لابد أنْ سيزور

ليقول معقباً بعد ذلك: «لعلك توافق على أن التكرار هنا غير عادي، فليس من المألوف أن ترد عليه ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت من الكلام. لعلك تتردد في تسميته انحرافاً... ولكن ماذا تقول في صيغة المبالغة «زوّار» وهي قائدة هذا الرتل؟ إنها حقاً قليلة الاستعمال قياساً إلى «زائر» أو إلى الصفة المشبهة التي تدل على كثرة زيارة النساء، ومجالستهن «زير». فهل تعدّها لهذا السبب انحرافاً؟ أم لعلك تقول إن الصيغة مستعملة في موضعها الملائم فحسب؟ فمهما يكن جوابك فلا شك أن لهذه الكلمة في هذا الموضع قيمة تعبيرية؛ أي أنها سمة أسلوبية»[(66)].

ومن الواضح أن الناقد الكبير قد انزاح في هذا النص عن أصل موضوعه وهو المقياس الكمي، فراح يتكلم على «زوّار» وما يمكن أن يكون في استعمالها من انحراف؛ إذ يلوح أنه لم يستطع أن يطمئن إلى هذه النتيجة التي ابتغى الوصول إليها والتي تتمثل في تسمية ورود هذه الكلمات الثلاث انحرافاً. والحق أنه، فيما يبدو من كلامه اللاحق، ليس مقتنعاً بهذا المقياس الكمي. فهو يقول: «ولكننا لا نرى الاحتكام إلى المقياس وحده. حقاً إنه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة لكاتب أو شاعر ما فقد يوصل إلى نتائج مهمة عن عالمه الفكري (على نحو ما استبان لأولمان من دراستين له كثرة استعمال كورني لكلمات «الجدارة» و«الكرامة» و«الواجب» و«الفضيلة» و«الكرم» و«المجد»

وكذا كثرة استعمال بودلير لكلمة «الهاوية»)، ولكنّ التتبع الإحصائي لمثل هذه الكلمات التي تسمى «الكلمات المفاتيح» إن لم يكن مرتبطاً بانحراف ما فالأكثر احتمالاً أن دلالته ستبقى منحصرة في الكشف عن انشغال فكري للكاتب، قد يكون واعياً، بل وسطحياً، وبعيداً عن مركز الإبداع الفني الحقيقي... [وقد تكون] بعض هذه «الكلمات المفاتيح» التي نستخرجها بالإحصاء مجرد لوازم»[67].

وهكذا فإن شكري عياد يحذّر «من الاعتماد على إحصاء الكلمات. فقد تكون «الكلمة المفتاح» غير حاضرة على الإطلاق في النص، قد تكون غائبة عن النص، مثل «جودو» ببكيت، وهي مع ذلك تسيطر على حركته»[68]، وقد تكون هناك كلمات متكررة، غير أن تكرارها لا يعني شيئاً كثيراً لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك كأن تتكرر مثلاً لفظة «مفتش» في رواية بوليسية»[69].

والحق أن الإحصاء لا يصح أن يكون مقياساً عاماً في تعيين الانزياح، ولكنْ حين يكون مصدر الانزياح هو التكرار فحينئذ يمكن لهذا المعيار أن يفيد، لا في تعيين الانزياح بما هو انزياح، وإنما في تعيين درجته. وطبيعي أن تعيين الدرجة إنما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح؛ إذ إننا بعد أن نلاحظ أن ثمة تكراراً لافتاً للنظر لأنه تكرار غير عادي، حينئذ نلجأ إلى الإحصاء. وغالباً ما يلجأ الباحث إليه كي يؤكد للقارئ أن نتائجه تمتاز بالدقة؛ لأنها قد اعتمدت على ما تعتمد عليه العلوم المعيارية. وهكذا فليس من الصحيح عندنا ما ذهب إليه سعد مصلوح حينما أرجع أهمية الإحصاء «إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً، أو - كما قال ج.ن ليتش Leech - إلى قدرته على التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في

استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه»[70]. ومن الحق أن هذا تحميل للإحصاء بأكثر مما يحتمل، فمن أين للإحصاء تلك القدرة على التمييز بين السمات الأسلوبية وبين غيرها من سمات عشوائية، وهو نفسه لا تبتدئ مهمته كما هو معروف إلا بعد تمييز الوقائع؟ فالباحث إذ يحصي يكون قبل ذلك قد ماز المنحرف من غيره. ومن ثم فقد كان كوهن أكثر قرباً من الواقع حين قال: «لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة»[71]. ويتأكد هذا بما ينقله عن جريماس الذي يقرر أن «المشكل الحقيقي في الأسلوب ذو طبيعة نوعية لا كمية»[72].

ومن الممكن القول بأن الإحصاء، إذا كان له أن يفيد فإنما يفيد خاصة في معرفة مستويات الانزياح وفروقاته عند شعراء ينتمون إلى عصور ومذاهب شعرية مختلفة، وأقرب مثال على ذلك ما صنعه كوهن حين قارن ورود النعوت المنافرة عند ثلاث مجموعات من الشعراء، تمثل كل واحدة منها اتجاهاً شعرياً قائماً بذاته؛ فأما المجموعة الأولى - وتضم الشعراء الكلاسيكيين: كورني وراسين وموليير - فبلغ معدل ورود النعوت المنافرة فيها 3.6٪ فقط. وأما المجموعة الثانية، التي تضم الرومانسيين أمثال لامرتين وهيغو وفينيي، فبلغ المعدل عندها 23.6٪، في حين بلغ المعدل عند المجموعة الأخيرة التي تضم رمزيين من مثل رامبو وفيرلين وملارمي 46.3٪[73]، وغير خاف أن فائدة الإحصاء ههنا تنحصر في تبيان درجة الانزياحات عند كل مجموعة، مقارنة بما هو موجود عند المجموعات الأخرى، ولكنّ هذه الطريقة، وإن لجأ إليها كوهن على نطاق محدود، طريقة شاقة وعسيرة المنال في تطبيقها على نصوص كثيرة بله عصوراً أدبية برمّتها.

وصفوة القول بأن من الأجدى على البحث الأسلوبي ألاّ يبالغ في

اعتمادها وألاّ تُجعل غاية في ذاتها، فهي لا تعدو أن تكون وسيلة من جملة وسائل قد تفيد بعض الأحيان، وقد تخفق في أحايين كثيرة. وربما لم يكن مبالغة أن يذهب المرء إلى القول بأن بين الإحصاء والتحليل الأسلوبي ما يشبه التضاد.

وبعد، فربما أمكن القول بعد كل الذي مضى: إن الانزياح، إذ هو يقوم على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، فإنه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائماً، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته. وإذ قد غدا شائعاً ومقرراً في الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز من كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده، فإن هذا يؤكد مرة أخرى أن كل نص متفرد أصيل إذ هو يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف فإنما يستلزم في نقده وتحليله أصالة ينبغي لها أن تطمح إلى أن توازن تلك التي هي فيه. وبالجملة فإن كل ما مرَّ بنا من معايير إنْ هي إلا منطلقات عامة وغير نهائية يستأنس الباحث الأسلوبي بها في تبيان الانزياح.

أما أولئك الذين وجّهوا من نقد لمفهوم الانزياح معتمدين على ما يزعمون من صعوبة تحديد معيار له فلعل في هذه النتيجة مَقْنَعاً لهم إن هم راموا الاقتناع.

الهوامش

1) انظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1974، ص 18.

2) كابانس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ط 1، دار الفكر بدمشق 1982، ص 109.

(3) كابانسن: المصدر السابق، ص 109.

*) هذا عنوان كتابه الشهير الذي ترجم إلى العربية ثلاث ترجمات: الكتابة في درجة الصفر، تر: نعيم الحمصي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1970، والكتابة في الدرجة الصفر: تر: محمد البكري، الدار البيضاء 1978، ودرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الرباط 1981. وكان عبدالسلام المسدي قد أورد ثبتاً بالمصطلحات التي تعبّر عن الواقع الأصل، وهي على هذا النحو: الاستعمال الدارج، الاستعمال المألوف، التعبير البسيط، التعبير الشائع (فونتانياي)، الكلام الفردي (بالي)، الوضع الحيادي، الدرجة الصفر (ماروزو)، النمط العام، الاستعمال العادي (سبيتزر)، الاستعمال السائر (ويلك وارين)، الاستعمال المتوسط (ستاروبنسكي)، السنن اللغوية (تودوروف)، الخطاب الساذج، العبارة البريئة (جماعة مو)، النمط (ريفاتير)، الاستعمال النمط (دولاس). انظر: الأسلوبية والأسلوب، ط 4 دار سعاد الصباح، القاهرة 1993، ص 99-100.

4) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 116.

5) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 116.

6) انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1995، ص 175.

7) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

8) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 64.

9) اللغة والإبداع، ط انترناشينال برس القاهرة 1988، ص 86.

10) علم الجمال: تر. نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية دمشق 1963، ص 160.

11) نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1972، ص 201-202.

12) نظرية الأدب، ص 227.

13) نظرية الأدب، ص 228.

14) انظر بحثه: «ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب» ضمن كتاب الأدب والعلوم الإنسانية، لمجموعة مؤلفين، تر: يوسف حلاق، ط وزارة الثقافة بدمشق 1986، ص 209-210.

15) انظر: مناهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف نجم، ط دار صادر بيروت 1976، ص 505.

16) بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط 1 دار طوبقال الدار البيضاء 1986، ص 23.

*) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 67.

17) بنية اللغة الشعرية، ص 23-24.

18) المصدر السابق، ص 24.

19) انظر: المصدر نفسه، ص 116-117.

20) المصدر نفسه، ص 191.

21) انظر: المصدر نفسه، ص 49، 92، انظر: ص 187.

22) بوداغوف: ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب، ص 212.

23) المصدر السابق، ص 213.

24) انظر: مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة الكويت 1982، ص 68-69.

25) انظر: علم الدلالة، ص 70.

26) فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 13-14 ربيع الأول 1991، ص 23.

27) اقترح هذا التقسيم K. Ammer. انظر: مختار عمر. علم الدلالة، ص 69.

28) انظر: عياد، شكري: اللغة والإبداع، ص 91.

29) انظر: المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

30) اللغة والإبداع، ص 91.

31) اللغة والإبداع، ص 91.

32) انظر: اللغة والإبداع، ص 92.

33) انظر: اللغة والإبداع، ص 92.

34) انظر: اللغة والإبداع، ص 94-95.

35) شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية القاهرة 1991، ص 92.

36) فضل، صلاح: علم الأسلوب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1985، ص 161.

37) انظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص 165.

38) انظر: عياد، شكري محمد: دائرة الإبداع، ط دار إلياس بالقاهرة 1987، ص 44، 157، 160.

39) انظر: دائرة الإبداع، ص 29.

40) دائرة الإبداع، ص 32.

41) انظر: دائرة الإبداع، ص 37.

42) انظر: دائرة الإبداع، ص 38.

43) بنية اللغة الشعرية، ص 25.

44) انظر: عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، ص 79، وللتوسع في نظرية الإعلام ومفهوم الحشو ينظر كتاب أندريه مارتينيه: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، ط وزارة التعليم العالي دمشق 1985، ص 183-198.

45) انظر كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 136. ويبدو أن المعنى البلاغي له هو «الإطناب».

46) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان تونس 1994، ص 134-136.

47) انظر: عياد: اللغة والإبداع، ص 81.

48) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، ص 135.

49) اللغة والإبداع، ص 80-81.

*) يُطلق عليهما أيضاً تسمية: العلاقات الاستبدالية أو محور الاختيار، والعلاقات الركنية أو محور التوزيع. انظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 139-140.

50) انظر: شكري عياد: اللغة والإبداع، ص 42 وقارن بويلك. ووارين: نظرية الأدب، ص 225.

51) انظر: فصول في علم اللغة العام، تر: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د.ت. ص 214.

52) اللغة والإبداع، ص 43.

53) انظر: الدمسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص 140.

54) عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، ص 53.

55) اللغة والإبداع، ص 53-54.

56) انظر: في الشعرية، ط 1 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1987، ص 57.

57) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، ص 135.

58) بنية اللغة الشعرية، ص 16-17.

59) اللغة والإبداع، ص 86.

60) اللغة والإبداع، ص 87. وفي الأصل «زتر» بدلاً من «زير»، والصحيح ما أثبتناه.

61) اللغة والإبداع، ص 87-88.

62) اللغة والإبداع، ص 131.

63) انظر: شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 70.

64) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط 3 عالم الكتب بالقاهرة 1991، ص 51.

65) بنية اللغة الشعرية، ص 18 وقارن بشبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 70.

66) المرجع السابق، ص 17.

67) انظر: المرجع نفسه، ص 118-119.

* * *

ملخص

يدرس هذا البحث البنية الإيقاعية لرواية «الغريب» لألبير كامي، حيث تتشكل بنيات إيقاعية متميزة لأحداث الرواية وأزمنتها وأمكنتها وتحولاتها وشخصياتها تُظهر من خلال الدراسة دور الإيقاع الروائي في هندسة عالم الرواية وتنظيمها وانسجامها وتماسكها على صعيدي الشكل والمضمون.

مقدمة

يشكل السرد المباشر المتسلسل البسيط الذي ينهجه «كامي» Albert Camus في روايته «الغريب» The Suranger[1]، إيقاعاً خاصاً متسقاً محكماً في أحداث الرواية وأزمنتها وأمكنتها وعوالم شخصياتها الداخلية وتحولات الواقع من حولها. ولئن كان إيقاع الموت في الرواية هو أظهر الإيقاعات التي سيطرت على أحداثها وشكلت معالمها الرئيسية وطروحاتها الفلسفية، إلا أن إيقاعات العالم الخارجي وأثرها على إيقاعات عالم الشخصيات الداخلي، ثم إيقاعات الزمان والمكان، والمادة والروح، والحياة والموت، والواقع الكائن والواقع الذي يجب أن يكون، تشكل خطوطاً رئيسية أخرى في لوحة البنية الإيقاعية للرواية بشكل عام.

إن «ميرسو» بطل الرواية ينظم إيقاع سرد مذكراته اليومية تقريباً، أو يضبط حركة سيرة حياته في المرحلة الأخيرة من حياته الحاسمة التي بدأت بموت أمه وانتهت بالحكم عليه بالإعدام. وينتظم إيقاع الأحداث في

سرد «ميرسو» التطورات والتحولات التي عصفت بحياته في هذه المرحلة الحرجة المفاجئة حيث انقلبت حياته رأساً على عقب وتحول من رجل «مسالم» حيادي «حسّي» إلى غريب مجرم قاتل يحكم عليه بالإعدام بشكل فوضوي عبثي ساخر.

وسنركز في هذه الدراسة على إيقاعات الأحداث الرئيسية في «الغريب» وتحولاتها وتداخلاتها ودلالاتها في عالم الرواية فنياً وموضوعياً. كما سنشير إلى إيقاعات أخرى أسهمت في نسج معالم الرواية وتشكيل عناصرها وتقنياتها وموضوعاتها من حيث البنية والأسلوب والسرد والترميز والدلالة والقضية التي تتمحور حولها بشكل أساسي.



1 – إيقاع الموت

يشكل إيقاع الموت في رواية «الغريب» حضوراً طاغياً مسيطراً على أجواء الرواية من أولها إلى آخرها. فهي تبدأ بموت الأم وتنتهي بموت البطل (ميرسو). مروراً بحادثة القتل. فإيقاع الموت في الرواية هو الأظهر والأهم مقارنة بالإيقاعات الأخرى المتعلقة بالأزمنة والأمكنة والواقع الخارجي وعالم البطل الداخلي وإيقاع العبث وإيقاع الأحداث الأخرى المختلفة[2].

ولأن لكل رواية إيقاعها الخاص، كما يرى النقاد[3]، ولأن لكل رواية إيقاعاً رئيسياً يطغى على الإيقاعات الأخرى (على أهميتها) فإن إيقاع الموت في «الغريب» هو المحور الذي تتواصل وتتداخل وتتقاطع معه بقية الإيقاعات المشكلة والمنظمة في مجريات الأحداث.

وتقدم «الغريب» ثلاثة أحداث أو صور رئيسية للموت، وهي:

موت الأم (أم ميرسو) وحادثة قتل الرجل العربي على شاطئ البحر ثم إعدام ميرسو نفسه. وهذه الأحداث المأساوية الدامية صبغت الرواية بصبغتها السوداوية التشاؤمية العبثية. وأحداث الموت في الرواية موظفة وذات دلالات فكرية وفلسفية يطرحها الكاتب في سياق أحداث روايته. ويتشكل إيقاع الموت في الرواية من خلال الأحداث المأساوية الثلاثة على النحو الآتي:



[شكل 1، إيقاع الموت في الرواية]

فإيقاع الموت الذي يلف حياة «ميرسو» ويحيط بها من كل ناحية يشكل دائرة يتحرك البطل في داخلها، حيث يصطدم بالموت والفجيعة عند أي اتجاه يتجه إليه. إذ تبدأ حكايته بموت أمه، وموت الأم الذي يحمل دلالات كثيرة[41] يشير إلى مرحلة جديدة في حياة «ميرسو» عليه أن يبدأها وحيداً، وقد انقطع عن «أصله» أو «مصدر» وجوده أو ماضيه وتاريخه... إلى غير ذلك. إنه الآن وحده، وعليه ألا يسأل من أين أتى، لأن ذلك قد انقضى وتلاشى، إنه موجود بغض النظر عن وجود مصدر «وجوده».

إن «ميرسو» الذي يتابع الرحلة وحيداً بعد موت الأم، بعد فقدان الانتماء، أو القيم أو الحنان أو المعنى لوجوده (وهي احتمالات وإشارات قد يتضمنها موت الأم في الرواية)، يغدو صورة لإنسان هذا العصر الذي يتخبط برحلته بعد فقدان الطريق وفقدان الهدف، فهو لم يعد يدري من أين أتى ولماذا أتى وإلى أين هو ذاهب. وبسبب هذا التخبط والتيه، لابد

من ارتكاب الحماقات والجرائم ولابد من التصادم والقتل، كما حدث حين قتل «ميرسو» الرجل العربي على شاطئ البحر[5]. وميرسو رمزاً فقد بصره وبصيرته حين أطلق النار على غريمه، وقد جسّد الكاتب ذلك حين انعكست أشعة الشمس الساقطة على الخنجر الذي يحمله العربي على عيني «ميرسو» فلم يعد يرى ثم أطلق النار خوفاً ورهبة ودفاعاً عن النفس.

إن «ميرسو» أوإنسان هذا العصر اللامنتمي بعد موت الأم، قد فقد بصره واضطرب في اتخاذ قراره، فتحول إلى عالم القتل والجريمة دون أن يكون هناك أي مبرر أو سبب يستدعي ذلك. إنها حالة التخبط واللامعنى والعبث التي وصل إليها إنسان القرن العشرين ووجد نفسه قاتلاً وضحية في آن وأصبح مجرماً بلا سبب وأعدم بلا معنى.

إن حياة «ميرسو» تتحرك بإيقاع مأساوي مضطرب تصاحبها موسيقى جنائزية من الجملة الأولى في الرواية «اليوم ماتت أمي اليوم، أو ربما أمس...»[6] حتى نهاية الرواية حين راح ينتظر إعدامه في «حالة من الإحساس باللافرق في هذا العالم»[7]. إن إيقاع حياة «ميرسو» الهادئ الحيادي المنتظم قبل موت الأم، يتحول إلى إيقاع مضطرب مفجع يتحرك رغماً عنه نحو خاتمة مأساوية تنتهي بالحكم عليه بالإعدام دون أن يدري هل هو يعدم بسبب الجريمة التي ارتكبها (دون معنى) أم بسبب سلوكه (غير الطبيعي المخالف للأعراف) بعد موت أمه وبعد مراسيم الجنازة وطقوس الدفن... إلى آخره.

2 - إيقاع الأزمنة والأمكنة

يرصد كامي أحداث روايته ويحرك شخوصها عبر أزمنة وأمكنة محددة متحولة رامزة تكشف بشكل أساسي عن تحولات «الغريب» أو

تغيرات «ميرسو» التي فرضتها عليه إيقاعات الأزمنة المتغيرة وإيقاعات الأمكنة المختلفة.

فإيقاع الزمان في حياة «ميرسو» يتشكل في ثلاث مراحل، على النحو الآتي:



[شكل 2، إيقاع الأزمنة في الرواية]

ففي المرحلة الأولى من حياة «ميرسو» وهي الزمن الماضي، كانت أحوال «ميرسو» هادئة محايدة مستقرة إلى درجة ما. وهي مرحلة ما قبل أحداث رواية «الغريب» التي تبدأ بالمرحلة الثانية، وهي الزمن الحاضر، زمن الفوضى والصخب الذي بدأ بموت الأم ثم الجريمة.. وهكذا. وهذا يعني أن إيقاع الزمن في الماضي عند «ميرسو» لم يكن مأساوياً أو مضطرباً كما حدث فيما بعد، وإنما كان طبيعياً خالياً من التحولات الكبرى أو الأحداث الجسام. لهذا كان «ميرسو» محايداً في علاقاته بالعالم الخارجي يشعر بالغربة عنه ولكنه منغمس في ماديات أو متعه الحسية وكأنه انتهى إلى صيغة «سلام خاصة مستقرة» مع هذا العالم.

وعلى الصعيد الرمزي فإن الزمن الماضي الذي سبق موت الأم يشير إلي العصر القديم إلى العصر الذي سبق عصر القرن العشرين الذي خلا بالتأكيد من المآسي الكونية الكبرى كالحربين العالميتين وما نجم عنهما من كوارث ونكبات، كما هو الحال في هذا القرن. ولهذا كان إيقاع الزمن الماضي في حياة «ميرسو» أهدأ وأقل اضطراباً.

أما الزمن الحاضر فقد تغير تغيراً مفاجئاً وانقلب من الاستقرار إلي

الفوضى ومن الحياة إلى الانغماس في بؤرة المآسي والتحولات المفجعة. وبتحول مسار الأحداث في الزمن الحاضر، يتحول إيقاع الأزمنة التالية ويغدو إيقاعاً مضطرباً متشابكاً تتداخل فيه المآسي والانهيارات ومشاعر الغربة لدى «ميرسو» فمن موت أمه إلى ارتكابه جريمة قتل «لم يقصدها» إلى محاكمة ساخرة إلى موت لا معنى له. وكأنّ إيقاع الزمن الحاضر في حياة «ميرسو» يهدد وجوده ويمزقه ويعزز حالة الغربة والاغتراب والكآبة التي تسيطر عليه. فغدا «الغريب» الذي حاول التعايش مع غربته في الماضي، أسيراً أو ضحية لهذه الغربة التي تفاقمت واستفحلت إلى الحد الذي قضت عليه في نهاية المطاف.

وعلى الصعيد الرمزي فإن إيقاع الزمن الحاضر المضطرب الصاخب يجسد في «الغريب» إيقاع هذا العصر الذي سيطرت فيه حالات الفوضى والجنون والدموية وانهيارات القيم واندلاع الحروب وانهيار العلاقات الإنسانية.. إلى غير ذلك. والزمن الحاضر في حياة «ميرسو»، بإيقاعه المأساوي الحزين المضطرب المختل، قد يجسد إيقاع هذا العصر المنكوب الذي بدأ بالحرب الأولى فالثانية ثم توالت انهيارات القيم والعلاقات والروحانيات إلى غير ذلك.

أما الزمن القادم أو المستقبل فقد تحدد وعرف بعد الحكم على «ميرسو» بالإعدام. فقد تحركت الأزمنة في حياة «ميرسو» باتجاه المأساة، وقادته الأحداث التي فرضت عليه إلى موت قد لا يستحقه ولكنه لا يبالي، بل هو يطلب جمهوراً غفيراً ليشاهده في لحظة تنفيذ إعدامه(8). فالإنسان في المستقبل المنتظر أو الزمن الآتي «محكوم بالموت» كما يرى أغلب الوجوديين.

أما إيقاع الأمكنة في «الغريب» فإنه مرتبط بإيقاع الأزمنة السابق، حيث يتغير إيقاع المكان بتغير إيقاع الزمان عند كل مرحلة من

حياة «ميرسو». ومثلما تغيرت إيقاعات الأزمنة الثلاثة في الرواية من الاستقرار إلى الفوضى إلى الانهيار، تغيرت إيقاعات الأمكنة أيضاً وعكست التحولات المأساوية في حياة «ميرسو» ويظهر إيقاع الأمكنة في «الغريب» على النحو الآتي:



[شكل 3، إيقاع الأمكنة في الرواية]

وهي أمكنة ترصد التحولات في حياة «ميرسو»، فمن عمله ووظيفته واستقراره إلى موت أمه ومراسم الدفن إلى صدامه وإطلاقه النار على شخص ما عند شاطئ البحر إلى محاكمته والحكم عليه بالإعدام.

فالمكان في الماضي وهو مركز عمله يجسد استقرار «ميرسو» وحياته الطبيعية قبل أن تعصف به العواصف، حيث انتقل إلى أمكنة جديدة تبعاً لحدوث النكبات التي توالت عليه، فبعد موت الأم انتقل إلى مكان جديد (الملجأ والدفن والمقبرة) ثم تحرك إلى مكان آخر (شاطئ البحر) لتحدث جريمة القتل، وهذه الأمكنة كانت تسحبه من المكان الهادئ إلى المكان المضطرب ومن حالة الاستقرار إلى حالة الاغتراب والمأساة.

3 - إيقاع العبث والاغتراب

وللعبث والاغتراب صور كثيرة في «الغريب» فقد تظهر هذه الصور على شكل عدم الاكتراث أو عدم الاهتمام وقد تبدو بصورة الموقف المحايد (أحدهم مثلاً يحب البطاطس... فما علاقته؟) من العالم الخارجي -

شخصيات أو أحداث أو آراء - كما يحدث للعبث والاغتراب الظهور على صورة السلوك بصورة الإحساس الغريب غير المألوف أي إن الشخص غريب عما حوله أو إن ما يفعله يثير الغرابة والدهشة وغير المألوف (السباحة بعد موت الأم.... مثلاً). وأجواء الاغتراب أو الغربة تسيطر على الرواية من أولها إلى آخرها، وربما يختصر العنوان «الغريب» هذه الأجواء أو حالة الاغتراب التي يجسدها كامي. ولهذا فإيقاع الاغتراب أو العبث أو «المنفى» يسيطر على: الشخصية التي تعاني النفي الذاتي عن الواقع الخارجي أو العيش في المنفى أو في أي مكان تكون فيه هذه الذات.

و«ميرسو» نموذج واقعي لحالة اغتراب الذات عما حولها وقد تبدو منسجمة مع نفسها كثيراً ولكن هذه الذات بفعل الواقع والمنطق وطبيعة العلاقات الحتمية لابد أن تتواصل مع عالمها الخارجي، وعند التواصل الحتمي يظهر الاغتراب أو عدم الانسجام أو العبث أو عدم التآلف. فالواقع مثلاً لعرف ما، لحتمية ما، لمفهوم ما لوضع طبيعي منطقي ما يفرض أن من تموت أمه لابد أن يشعر بالحزن والكآبة والضيق، وهذه الحالة المؤلمة، تمنعه من القيام بأي فعل نابع من الإحساس بالسرور أو المتعة أو البهجة في هذا الوقت العصيب (منطقياً). وغير ذلك من فعل أو ردة فعل يبدو غريباً عابثاً غير منسجم، وميرسو، فعل الغريب والعبثي، وغير المنسجم، فمزق حالة الوئام والتواصل والتآلف مع الواقع الذي يتحرك فيه، لأنه شذ عن قوانينه وانسلخ عن صفوفه وخرج على حدوده المرسومة، وذلك حين لم يظهر عليه الحزن بعد موت الأم وحين ذهب للسباحة مع صديقته ومارس حياته كأن شيئاً لم يحدث.

وتترابط حلقات العبث والاغتراب في الرواية ترابطاً دقيقاً وطبيعياً، بحيث يبدو إيقاع العبث والاغتراب منسجماً وتلقائياً لدى الشخصيات والأحداث. والرسم التالي يوضح إيقاع العبث والاغتراب.



[شكل 4، إيقاع العبث والاغتراب في الرواية]

فعند موت الأم، فكر «ميرسو» بأداء الواجب وأبعد كل المشاعر المألوفة لدى الناس من شعور بالأسى والحزن والضيق والانعزال، بل على العكس تابع حياته المعتادة والتقى حبيبته وسبح في البحر... ثم سافر للمشاركة في الجنازة ومراسيم الدفن، ولم يكن يبدو عليه التأثر الشديد أو الحزن العميق لموت أمه، وهو أمر أثار الاستغراب والغضب والنقمة ضده.

وحول حادثة القتل فقد كان الحدث عبثياً، فلا سبب مقنعاً لجريمة القتل. فقد تفاقمت الأمور بشكل مفاجئ فوضوي وانتهت بإطلاق الرصاص بشكل هوجائي صاخب عبثي.

وعند المحاكمة كان إيقاع العبث والاغتراب واضحاً مسيطراً على مجريات المحاكمة، إذ تحولت التهمة من جريمة القتل إلى إدانة أخلاقية لسلوك «ميرسو» بعد موت الأم، هذا السلوك العبثي اللامسؤول الذي سلكه بعد موت أمه. فلم يُر حزيناً أو مكترثاً... كما بدا الأمر للمحكمة، المهم أن القضية الأساسية (جريمة القتل) غابت كثيراً عن المحاكمة وأصبح «السلوك اللاأخلاقي» هو الجريمة الفعلية التي حكم عليه بالإعدام بسببها.

الهوامش والملاحظات

1) ألبير كامي: الغريب، دار الآداب/ بيروت.

2) انظر دراسة فكرة الموت في الرواية في كتابنا: إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، مكتبة الكتاني، 1994، ص وما بعدها.

3) أحمد الزعبي: الإيقاع الروائي، دار المناهل، بيروت، 1995.

4) يحمل موت الأم تفسيرات كثيرة غير التفسير الواقعي أو الطبيعي لحدث موت الأم، وأهم هذه التفسيرات أن الأم ترمز إلى الحنان والأمان والاستقرار النفسي والروح وهي أمور فقدها الإنسان المعاصر في هذا القرن. وموت أم ميرسو تحمل هذا الرمز طبقاً لهذا التفسير.

5) حادثة قتل الرجل العربي تحمل أكثر من معنى وأكثر من تفسير، ولسنا بصدد مناقشة هذه المسألة في هذا البحث المتعلق بالإيقاع في الرواية.

6) الغريب، ص 1.

7) الغريب، ص 255.

8) الغريب، ص 255.

* * *

كتب **ماكس بلاك** MAX BLACK في مقاله الثاني عن الاستعارة أن «جون **ميدلتون موري** JOHN MIDDLETON MURRY افتتح بحثه عن الاستعارة بهذه الملاحظة: كثير من الدراسات حول الاستعارة تفاجئنا للوهلة الأولى بأنها دراسات سطحية، وفي الواقع فإن هذا التعليق لا يبدو ملائماً، فالكم غير العادي من المقالات والكتب في موضوع الاستعارة الذي أنتج خلال أربعين عاماً مضت يثبت أن الاستعارة موضوع لا ينضب، وقد جمع **وارن شيبلس** WARREN SHIBLES في ببلوجرافيته (1971) ثلاثمائة صفحة عن الاستعارة، ربما احتوت على أربعة آلاف عنوان» (19/3).

وما كتب بعد عام 1971 ليس قليلاً، هذا يعني أن للاستعارة جاذبية خاصة، أو أنها تثير مشكلات معرفية ذات طبيعة معقدة، لم تحسم بعد، على الرغم من تصدي كثيرين لها.

تعريف الاستعارة:

يعرف **جواتلي** GOATLY (1997) الاستعارة كما يلي: تحدث الاستعارة عندما تستخدم وحدة من الخطاب DISCOURSE للإشارة بأسلوب غير عرفي إلى موضوع أو مفهوم، والتعريف غامض نوعاً ما لذلك يكرس جواتلي الفصل الأول من كتابه لشرحه (8).

كذلك يعرف الاستعارة كل من **رينيه ديرفن** RENE DIRVEN ووولف **بابروت** WOLF PARPOTTE (1985) بما يلي: الاستعارة موضوع مراوغ، فقد قاومت طوال 2000 سنة كل محاولات تطويرها داخل نظرية

متماسكة، وستظل تفعل ذلك دوماً، إن الاستعارة ينظر إليها على أنها تقرير ميتافيزيقي عن العواطف، وهي تنتهك دائماً مبادئ الخطاب العلمي في الوضوح والدقة والممكن إثباته (8).

إن الاستعارة ليست مظهراً من مظاهر لغة الشعر فقط، إنها إحدى المظاهر المهمة في اللغة العادية أيضاً، وهي حقيقة ربما تكون مدركة لكنها لم تترجم إلى موقف نقدي، إنها تبدو في الشعر أكثر تألقاً، وربما أكثر تأثيراً، لكن الدور الذي تقوم به في غير لغة الشعر دور لا يمكن تجاهله، إننا ننتج استعارات كثيرة في لغتنا اليومية، وتمتلئ الصحف والمجلات بكثير منها: «المباراة تلفظ أنفاسها الأخيرة»، «المرمى مغلق بالشمع **الأحمر**»، من حقل الرياضة، «الصقور»، «الحمائم» صفتان تطلقان على **الأجنحة** المتشددة أو المعتدلة تجاه سياسة ما، وهذا من حقل السياسة.

وفي مجال التعليم فإن بعض التربويين مثل البروفيسور **هوج بتري** HUG G. PETRIE في بحثه عن **الاستعارة والتعلم** METAPHOR AND LEARNING يرى أن الاستعارة تمكن الفرد من نقل العلم والفهم من مستوى معروف إلى مستوى أقل معرفة بأسلوب حيوي وقابل للتذكر، وهو يرى أنها إحدى الأساليب المركزية للقفز على الهوة المعرفية بين المعرفة القديمة والمعرفة الجوهرية الجديدة، كما أنها يمكن أن تمدنا بجسر عقلي مما هو معلوم إلى ما هو ليس معلوماً جوهرياً، من السياق المعطى للفهم إلى السياق المتغير للفهم، وهي تقوم مع وسائل أخرى بهذه المهمة مثل القياس والنموذج والنظريات، لكن هناك فروقاً مهمة بين الاستعارة وبين هذه الوسائل (441-439/17).

لقد طرح **بتري** أفكاراً مهمة في سياق استخدام الاستعارة في مجال التعليم، وناقش النظريات الاستعارية الأساسية مثل نظرية المقارنة والنظرية التفاعلية، وبين كيف يمكن استخدامهما في تحليل الجملة

الاستعارية الناقلة للمعلومة من زاوية المعلم والطالب، ورأى أن الاستعارة تمثل فعلاً كلامياً، وهي بذلك يمكن أن تطابق الواقع أو لا تطابقه، وفي مجال التعليم، فإن الطالب عندما يستمع إلى استعارة من المعلم، فإنه سيفهمها على أنها غير مطابقة للواقع، وعندئذ سيرى أن المعلم غير جاد في درسه، لكن الطالب يجب أن يفهم هذه الاستعارة بأسلوب مختلف، يجب أن يبحث عن مفاتيح يرى بها أن المعلم جاد، ويحاول أن يقول شيئاً مفيداً، مثل هذه المفاتيح مهمة جداً في السياق التعليمي (443/17).

وقد نوقش دور الاستعارة أيضاً في مجال العلوم البحتة، فقدم **ريتشارد بويد** RICHARD BOYD في بحثه METAPHOR AND THEORY CHANGE WHAT IS METAPHOR A METAPHOR FOR?: رؤية للكيفية التي تستخدم بها الاستعارات في هذا المجال، فرأى أن هناك مستوى من الاستعارات يلعب دوراً مهماً في تطوير النظريات العلمية، ووظيفتها هي نوع من الاستعارات الضرورية CATACHRSIS التي تبتكر مصطلحاً علمياً لم يكن موجوداً من قبل، مثل: (الثقب الدودي WORM HOLES)، (سحابة إلكترونات ELECTRON COLOUD)، (النظام الشمسي المصغر MINIATURE SOLAR SYSTEM)، ويرى بويد أن استخدام الاستعارة واحد من أكثر الوسائل المتاحة للمجتمع العلمي لإنجاز مهمة تكييف اللغة مع البنية السببية للعالم، كما يفرق بين الاستعارات في العلم، والاستعارات في الأدب، فيقول إن الاستعارات العلمية لا تكون مؤثرة إلا من خلال استخدام مئات العلماء لها، وهي لا تدرك من خلال عمل واحد شأن الاستعارات الأدبية، بل من خلال جيل أو أكثر من العلماء، ويرى في استعارات الأدب جانبين: جانب إنتاج الاستعارة، وجانب تفسيرها الذي هو مهمة الناقد الأدبي، أما في العلم فإن مهمة الاستعارة هي تقديم أفضل تفسير ممكن للمصطلح المراد توظيفه، وإذا كان محتوى الاستعارة في الأدب غير ممكن إعادة صياغته في لغة حرفية، فإن

هذا ممكن في الاستعارات العلمية، هذا الخلاف التنظيمي بين الاستعارات العلمية والاستعارات الأدبية هو انعكاس للخلاف المهم في الأساليب التي تكون بها الاستعارات في كلا النوعين غير محددة (362-357/4).

وفي الموضوع نفسه عرض **روبرت هوفمان** ROBERT HOPHFMAN مناقشة حول أهمية الاستعارة في العلوم، يقول إن اللغة التصويرية يمكن استخدامها كأداة لوصف وشرح كل شيء، بدءاً من التحليل النفسي إلى حوارات الطيارين، من طقوس الرقص إلى لغة البرمجة في الحاسب الآلي، من تعليم الفنون إلى شرح ميكانيكا الكم، من برامج الأطفال في التليفزيون إلى اللسانيات المقارنة، وقد أكد هوفمان على أن الاستعارة دالة على الاستعارات التي تستخدم في العلوم: فالذاكرة توصف بأنها قرص شمعي، والمعجم يوصف بأنه مستودع، يقول هوفمان إن أنظمة الرياضيات والهندسة تحتوي في داخلها على استعارات (11).

وتوجد الاستعارة بأنماطها الثلاثة أيضاً في النصوص الاقتصادية كما يؤكد **ويلي هندرسون** WILLIE HENDERSON (1986)، وهذه **الأنماط** هي: 1 - ما يستخدم على أنه زينة نصية أو أداة تعليمية في الشرح. 2 - ما يعد مبدأ مركزياً تنظيمياً في كل اللغات (هذا النمط هو ما يهم اللساني). 3 - ما يستخدم على أنه وسيلة لاستكشاف مشكلات اقتصادية محددة. ويقول هندسرون إن الاقتصاديين يستخدمون الاستعارة بأسلوب تنظيمي وملائم للمساعدة على بناء نموذج تنبؤي، واقتراح أفعال جيدة، وصياغة أساس للحكم، أو إنشاء مفردات تقنية أو شبه تقنية (10).

وفي مجال تعليم اللغات الأجنبية يقول **كارول ماكلينان** CAROL MACLENNAN (1994) إن تقديم الاستعارة لمتعلمي اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية يقلل من صعوبات التعليم، فمن الملاحظ أن النحو والمفردات هما

مركبات جوهرية وضرورية في تعليم اللغات، لكنها صعبة سواء في الشرح أو التعلم، ومن الأفضل تقديم الجوانب الاستعارية والأولية لحروف الجر والصفات والأشكال الأخرى للكلمة من أجل تعليم النحو والمفردات (13).

تعد **كرستين بروك روز** CHRISTINE BROOKE-ROSE من أهم من بحثوا موضوع التركيب اللغوي للاستعارة في اللغة الإنجليزية في كتابها **نحو الاستعارة** A GRAMMAR OF METAPHOR الذي صدرت طبعته الأولى عام 1958.

تتبنى بروك رزو في كتابها الرؤية الاستبدالية في الاستعارة، لذلك تكرس فصلين من كتابها للحديث عن نحو الاستعارة من زاوية الاستبدال، وتنقسم الاستعارة لديها إلى استعارة اسمية، واستعارة فعلية، وتتحدث كذلك عن الاستعارة في الحروف التي تقسمها إلى أدوات تعريف وأدوات أخرى، وهي التي تبدأ بها الكتاب، أما الفصول الأربعة التالية فتحتوي على الاستعارة الاسمية التي تنقسم لديها إلى:

1 - صيغة الإشارة، THE POINTING FORMULA.

2 - الفعل الرابط THE VERB TO BE.

3 - فعل TO MAKE.

4 - الإضافة THE GENITIVE LINK.

تتحدث بعد ذلك عن الاستعارة الفعلية في ثلاثة فصول:

1 - الفعل THE VERB.

2 - الكلمات والتعبيرات المساعدة: AUXILIARY WORDS AND PHRASES.

3 - الفعل المضاف إلى اسم: THE VERB ADDED TO THE NOUN.

ولا يتسع المقام هنا لعرض كل ما في الكتاب، سأكتفي هنا بعرض

بعض ما قالته بروك روز في موضوع **استعارة الربط الإضافي**، تقول: إن الفارق الرئيس بين هذا النوع من الاستعارة والأنواع الأخرى هو أن الاستعارة هنا لا ترتبط بالضرورة مع تعبيرها الحقيقي، لكن قد ترتبط بالتعبير الثالث (A = THE B OF C)، ويخبرنا الربط أن التعبير الاستعاري يرتبط بشخص ما، أو شيء ما، أو بشيء مجرد، أو يأتي منهم أو يكون بعيداً عنهم، أو يكون موجوداً فيهم، أو ينتسب إليهم، ومن خلال علاقة الانتساب أو المصدر يمكن تخمين ماهية التعبير الحقيقي غير المشار إليه، كما في حالة الاستبدال البسيط، لكن مع بعض المساعدة الإضافية (منزل قلبي: يعني الجسد).

وعندما تكون العلاقة بين (B) و(C) ليست قوية تماماً، أو تكون ذات ليل ذاتي يمكننا من تخمين (A) فإنه يمكن للصيغ الإشارية أن تخبرنا بهذه العلاقة، ففي جملة (إنها ينبوع الرحمة SHE IS THE FOUNTAIN OF MERCY الإشارة تكون في التعبير الحقيقي (SHE)، أما في جملة (THE FOUNTAIN OF MERCY) فإنها يمكن أن تكون أي شخص، أو أي شيء.

واستعارة الربط الإضافي يمكن أن تمزج علاقتين استعاريتين في الكلمة نفسها بالتعبير الحقيقي المذكور، أو غير المذكور (الجسد، هي) من ناحية، وبالتعبير الثالث الذي ترتبط به الاستعارة (القلب، الرحمة) من ناحية أخرى. إن استعارات الربط الإضافي هي أكثر الاستعارات وجوداً بين الاستعارات الاسمية، حتى أنها أكثر من استعارات الاستبدال البسيط، هذه العلاقة الإضافية أو المصدرية بين الاسمين هي أساساً علاقة فعلية، إنها باستخدام الحرف (OF) أو أية أداة ربط أخرى ترمز إلى فكرة فعلية يمكن التعبير عنها فعلياً، ويتغير الاسم غير الاستعاري بشكل غير مباشر إلى شيء آخر مثل (الورود تنمو في خديها)، فالورود تحل محل فكرة (وردي)، والشذا والنسيج تصبح (حديقة)، وهكذا يصبح الالتواء في التعبير ميزة، لأننا نكون أقل إدراكاً لها عن جملة (خداها حديقة)

التي تبدو مدعاة للسخرية. إن العنصر الاستعاري هو يوضح اسم، أما الفعل عندما نعبر به فلا يكون بالضرورة استعارة (الورود تنمو فعلاً، وأي شيء يمكن أن ينمو في الوجه مثل الشعر)، لكن الفعل يزاد كوصلة إضافية يمكن أن تكون استعارة، أو لا تكون (الورود تنمو في خديها) فتنمو (استعارة) في علاقتها بالخدين، إن العلاقة الاستعارية هي بين الورود والخدود، ويمكن أن تحدث دون استخدام الفعل (الورود في خديها، ورود خديها) (5).

الاستعارة واللسانيات:

دخل الاهتمام بالجملة الاستعارية في حقل اللسانيات في فترة متأخرة نسبياً عن نشأة هذا الحقل، لقد عد الاهتمام بالاستعارة جزءاً من علم الدلالة الذي نظر إليه في البداية على أنه عصي على التحليل الوصفي الذي كان يطمح إليه مؤسسو اللسانيات المعاصرة، وأصدر **بلومفيلد** حكماً أسهم في تأخير نشأة علم الدلالة كأحد الفروع المهمة في اللسانيات، قال فيه «إن دراسة المعنى المعجمي، وبالتالي السيمانتيك تعد خارج المجال الواقعي لعلم اللغة»، وحين تجاوز اللسانيون المتأخرون هذا الحكم، وبدؤوا يصدرون الدراسات الجادة في حقل الدلالة منذ منتصف الخمسينات، بدأت الإشارات تظهر عن الاستعارة كأحد الأسباب المهمة في عمليات تغير المعنى أو تعدده، لكن الاهتمام الأكثر اتساعاً بالاستعارة داخل حقل الدلالة، وبالتالي داخل اللسانيات بدأ في النصف الثاني من السبعينات، حين أولى علماء اللغة اهتماماً أكبر ببحث اللغة التصويرية في مقابل اللغة الحرفية، كان هناك حذر شديد في العشرين عاماً التي سبقت منتصف السبعينات في الاقتراب من دائرة اللغة التصويرية حتى في حقل الدلالة، لكن هذا الحقل بدأ يرصد ظواهر كثيرة في اللغة مثل

الاستعارات الميتة، والكلام غير المباشر، وغير ذلك من ظواهر انبثقت عنها جملة من الأسئلة، لم يكن من الممكن البحث عن إجابات عنها خارج اللسانيات، أسئلة مثل كيف يمكن أن تقول جملة لها معنى، ثم يفهم المتلقي لها معنى آخر؟ وهذا هو جوهر الجملة الاستعارية الذي يفرقها عن الجملة الحرفية، وقد استتبع ذلك البحث عن علاقة الاستعارة بالكذب، وتحديد دور السياق في فهم الجملة الاستعارية، كما استتبع الحديث عن الفروق بين المعنى الحرفي والمعنى التصويري، وفي أثناء ذلك بحثت الاستعارة الميتة لتوضيح الدور الذي تقوم به في إثراء اللغة، وفي التغيرات الدلالية التي تكاد أن تكون يومية في أية لغة.

ولقد كان هناك اتجاهان رئيسان في بحث الاستعارة داخل حقل اللسانيات: الاتجاه الأول يرى التعامل مع الجملة الاستعارية على أنها حالة خاصة في الكلام، لا يمكن تطبيق استراتيجيات البحث اللساني في الجملة الحرفية عليها، والاتجاه الثاني يرى عكس ذلك، فالمشكلات التي تثيرها الجملة الحرفية لديه لا تقل صعوبة عن المشكلات التي تثيرها الجملة الاستعارية، وإذن فالبحث عن استراتيجيات خاصة لفهم الجملة الاستعارية لن يسهم في حل كثير من المشكلات التي تثيرها، والأولى لدى هذ الاتجاه تطبيق استراتيجيات واحدة على كلا النوعين من الجمل.

إن بذور الاتجاه الأول تعود إلى تشومسكي عندما عرض مثاله الشهير الذي يحتوي على استعارة:

- الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام غاضبة:

- COLORLESS GREEN IDEAS SLEEP FURIOUSLY.

وكان سياق حديثه عن الجملة المقبولة تركيبياً، لكنه غير مقبولة دلالياً، على الرغم من أن بعض الشعراء قد أكدوا أن الجملة يمكن أن تكون مقبولة لديهم، هذا يعني أن تشومسكي كانت لديه شكوك حول

قدرة اللسانيات على تحليل بعض الاستعارات، وهو موقف شاركه فيه باحثون آخرون مثل **ج. م. سادوك J. M. SADOCK** الذي يرى أن درس الاستعارة يبعد عن حقل اللسانيات التزامنية SYNCHRONIC LINGUISTICS، وهو يرى أن المبادئ التي تتحكم في الاستعارة تنتمي إلى علم النفس، وليس إلى دائرة اللسانيات، ولا شك أن هناك صلة وثيقة بين الاستعارة وعمليات الإدراك والتخيل وطرائق تحليل الذاكرة، كما توجد هذه الصلة أيضاً بين الاستعارة من ناحية وبعض المثيرات البارزة والاستجابات الفعلية التي تتم وفقاً لها من ناحية أخرى داخل حقل علم النفس السلوكي.

لكن سادوك الذي أبعد الاستعارة وكل الأنواع التصويرية الأخرى من حقل اللسانيات يؤكد على أن ذلك لا يعني أنها غير ذات صلة بهذا الحقل، فإذا كانت هناك مشكلات أساسية في عمليات إنتاج الاستعارة واستقبالها، وحل هذه المشكلات يقع خارج دائرة اللسانيات، فإن الجملة الاستعارية المنجزة تعد - حسب رأيه - أهم المصادر المنتجة للمتغيرات الدلالية، وإعادة تحليل الصور في الكلام كإشارات حرفية هو بوضوح أحد أهم المصادر للتغيرات الدلالية.

هذا التشكيك في الاستعارة ينطلق أساساً من فرضية أن هناك تصادماً ظاهراً - في الاستعارة وكذلك في الأنواع التصويرية الأخرى من الكلام - بين ما يقال، وما يهدف إليه، فالصور غير الحرفية NONLITERAL FIGURES تختلف عن الكلام الحرفي في الطريقة التي يتصل بها القول مع قصد المتكلم فإذا كان هناك تطابق بين القول والقصد في الكلام الحرفي، فإن هذا التطابق لا وجود له في الكلام غير الحرفي، ففي المفارقة مثلاً يقول المتكلم شيئاً، ويقصد إلى عكسه تماماً، وفي الاستعارة فإن غير المباشرة INDIRECTION هي أحد أجزاء الملفوظ الاستعاري التي قد تختفي في التركيب الاسمي كما في مثال أرسطو

(غروب الحياة THE SUNSET OF LIFE) أو تظهر بشكل جلي كما في مثال (الحياة لها غروب وشروق LIFE HAS A SUNSET AND A SUN RISE)، لكن الغموض أو الوضوح في المثالين متفقان في أن كلاً منهما يوصل في أسلوب غير مباشر ما يمكن إيصاله مباشرة حسب أعراف اللغة (48-47/20).

هذا التصادم الظاهري بين القول الملفوظ وقصد المتكلم أثار عند بعض الباحثين سؤالاً حول علاقة الاستعارة بالكذب، فالكذب أيضاً يحدث فيه تصادم ظاهر بين القول والقصد، فهل يمكن عد الاستعارة أحد أشكال الكذب؟ إن الجملة الاستعارية – حسب رأي ماكس بلاك – تظهر على أنها تحاول إثبات شيء ليس في الواقع كذلك، وهذا يجعل مستخدم الاستعارة يبدو كإنسان كاذب أو محتال، فعندما تقول جولييت لروميو (الضوء يشع من عينيك) فهي بالتأكيد لا تعني أن عينيه تضيئان الحجرة، أو عندما يقول والاس ستيفنز أن (القصيدة هي طائر الحجل) فإنه لا يمكن أن يعني حقيقة أنها ترفرف بجناحين، أو أن لها ذيل طويل، لأن مثل هذه الأشياء كاذبة ومنافية للعقل بشكل واضح، لكن مثل هذا الكذب ومنافاة العقل هو جوهر الاستعارة، وفي غيابهما فإنه لا تكون لدينا استعارة، بل مجرد ملفوظ حرفي (21/3).

وهناك باحث آخر يقف على الأرضية نفسها التي يقف عليها البروفيسور سادرك في النظر إلى الاستعارة، وهو **البروفيسور فرنر أبراهام WERNER ABRAHAM** فهو يرى أن أي انتهاك للقواعد المختارة في اللغة يخلق استعارة، لذلك فإن الاستعارة تحتاج إلى قواعد إضافية لفهمها في مقابل التعبير الحرفي الذي لا يحتاج إلى هذه القواعد، والفرق الأساسي بين المعنى الحقيقي والمعنى الاستعاري عنده هو أن المعنى الحقيقي قابل للمعجمة، بينما المعنى الاستعاري لا يمكن تجسيده في

معاجم لغوية، لذلك فإن هدف بحثه الأساسي الذي عنونه بـ **المنهج اللساني في درس الاستعارة** A LINGUISTIC APPROACH TO METAPHOR، هو إنشاء علاقة دقيقة بين المعنى الاستعاري والمعجم (6/1).

يناقش هذا البحث وضعية الاستعارة داخل السياق، ويطرح تساؤلاً عن الكيفية التي يمكن بها التمييز بين الاستعارة والتعبيرات الهشة غير المتسقة التي تبدو بلا معنى، مثل تعبير تشومسكي الشهير، من أجل ذلك فإنه يطرح مجموعة من الاحتمالات التي وضعها جريس GRICE كي يمكن بها التمييز بين النوعين، وهي احتمالات تقع كلها داخل الحقل التداولي، ذلك أنها تهتم أساساً بالملفوظ الاستعاري في حالة انتقاله من المتكلم إلى المتلقي:

1 - المتكلم يعرف أن المتلقي قد لمس معنى التعبير الذي لا يختلف كثيراً عن المعنى الذي ينسبه المتكلم إلى هذا التعبير.

2 - المتكلم يريد من المتلقي أن ينسب هذا المعنى للتعبير.

3 - المتلقي يعرف أن المتكلم هو الذي تلفظ بالتعبير الذي تلقاه المتلقي.

4 - المتكلم يعرف (أو يعتقد) أن المتلقي عندما أدرك التعبير، فإنه يعرف - أي المتلقي - (أو يعتقد) أن المتكلم يعرف معنى التعبير داخل السياق (أو يعتقد أنه يعرف ذلك).

5 - عندما يدرك المتلقي التعبير، فإنه يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) أن المتكلم يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) معنى التعبير داخل السياق.

6 - يهدف المتكلم إلى أن المتلقي سوف يعرف (أو يعتقد أنه سيعرف) أن المتكلم يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) معنى التعبير داخل السياق.

7 - ما تم وصفه سابقاً هو حالة معرفية لإدراك التعبير بين المتلقي والمتكلم، لأن المتلقي يعتقد أن التعبير ينتمي إلى مجموعة من

تعبيرات ذات وصف بنيوي، يمكن أن تستجيب إلى قواعد لغة معينة تخلق عناصر هذه التعبيرات، والمتلقي يعتقد أن قواعد هذه اللغة هي الأساس الذي يعرف من خلاله معنى التعبير.

8 - في الأحوال العادية يفترض أن:

أ - المتكلم يستخدم تعبيراته وفق قواعد اللغة.

ب - المتكلم يعتقد أن المتلقي يعتقد أن المتكلم يعتقد أن المتلقي يعرف معنى التعبير.

وأي انتهاك لهاتين الحالتين ينتج حالة من الحالتين التاليتين:

- **سوء فهم**: مثلاً لو لم يستخدم المتكلم تعبيراته وفق قواعد اللغة، أو لو أن المتلقي يعرف أن المتكلم يعرف (أو يعتقد أنه يعرف) معنى التعبير، في حين أن المتكلم يريد من المتلقي أن يعتقد أن المتكلم يعرف معنى تعبير آخر.

- **فهم**: في حالة ما إذا كان المتلقي يلاحظ (أو يتوقع) الانحراف عن قواعد اللغة، أو ما إذا كان المتكلم يعرف أن المتلقي يعرف لأن المتلقي يعرف أن المتكلم لا يعرف معنى التعبير نفسه، بل معنى تعبير آخر.

في ظل هذا الاحتمال الثاني فإنه يمكن شرح كثير من حالات التفكيك اللغوي التي تبدو ظاهرة في الشعر الحديث، إن الاستخدام الاستعاري يفترض مسبقاً أن المتلقي يعرف ما يقصد إليه المتكلم في التعبير الاستعاري الذي استخدمه أو ابتدعه، وعامة فإن هذا حقيقي لنمط من الاستخدام اللغوي حيث يكون المتكلم فيه واعداً بمتلقي الاتصال، وتوقعاته المختلفة سواء في الخطاب أو في الرسائل أو في المحاضرات..... إلخ، ولو أخفق المتلقي في فهم سياق التعبير، فإنه سيحاول استعادة مزيد من المعلومات من المتكلم عن معنى التعبير الذي

استخدمه، أو أنه سيجري قياساً بين التعبير والتبديل المحتمل له، واستخدام اللغة الاستعارية في الحوار أو الخطاب يمكن التحكم فيه لذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات، إن المتلقي في هذه الحالة يعتمد على نفسه في تمييز ما يمكن استبداله في معنى التعبير المستخدم، وأكثر من ذلك فإن عليه اكتشاف أن المتكلم كان يقصد إلى مثل هذا الاستبدال (12-10/1).

أما الاتجاه الثاني في موضوع علاقة الاستعارة باللسانيات فيرى أن التمييز بين الجملة الاستعارية والجملة الحقيقية الحرفية شيء صعب، فالاستعارة ظاهرة شديدة الشيوع في لغة الحياة اليومية، بحيث إن كثيرين يستخدمونها في كلامهم دون إدراك تام أو دون وقفة خاصة أمامها.

ودافيد روميلهارت DAVID E. RUNELHART أحد اللسانيين الذين لا يفرقون بين الجملة الاستعارية وغيرها من أنواع الجمل الأخرى، لا يرى فرقاً أيضاً في عمليات الفهم التي تصاحب الاستعارة عن غيرها، وهو يقف بهذا على النقيض من موقف سادوك الذي أقام مقارنة بين ما أسماه الاستخدام التصويري للغة والاستخدام العرفي لها، وقد أقام مقياساً متدرجاً وضع فيه اللغة التصويرية في طرف واللغة العرفية في الطرف الآخر (78/19).

لكن روميلهارت يرى صعوبة في تقسيم معنى الملفوظ UTTERANCE MEANING إلى نوعين: نوع يكون ذا دلالة حرفية، والآخر ذا دلالة تصويرية، ومن أجل تأكيد هذه الصعوبة فقد اتجه في بحثه وجهتين: الأولى في العمليات التي يتم من خلالها اكتساب الأطفال للغة، وهو يرى أن اللغة التصويرية تظهر في كلام الأطفال منذ بداياتهم المبكرة، والثانية في محاولة تطوير نموذج نفسي جديد بالقبول لفهم اللغة ذات الدلالات الحرفية من أجل استخدامه بعد ذلك في فهم اللغة التصويرية (79/19).

ولا يتسع المقام هنا لعرض كلا الوجهتين، سأكتفي بعرض الوجهة الثانية التي يبدؤها بتقرير حقيقة ارتباط الاستعارة بالكذب، ويتساءل: كيف يتحول الكذب إلى أن يصبح لغة عادية؟ لكنه لا يجيب عن هذا السؤال من خلال تحليل اللغة الاستعارية، بل من خلال تحليل اللغة الحرفية، ويعد هذا التحليل في رأيه أساساً مهماً لفهم الاستعارة.

إنه يبدأ بعرض المنهج التقليدي في التحليل الدلالي الذي يرى أن الوصول من خلاله إلى معنى الجملة النهائي يتم من خلال البحث عن معنى كل مفردة معجمية LEXEME على حدة، ثم البحث عن مجموعة من القواعد تمتزج بواسطتها معاني المفردات المعجمية لتشكل معنى الجملة، وبالمثل فإن في أي خطاب تمتزج معاني الجمل المفردة لتشكل معنى الخطاب MEANING OF DISCOURSE، والمعاني التي تتكون تدريجياً بهذه الطريقة هي معان حرفية للجملة أو الخطاب، لكن من المشكوك فيه أن يستطيع مثل هذا المنهج أن يمدنا بتفسير معقول للمعاني المراد توصيلها CONVEYED MEANING في كثير من الجمل الإنجليزية، خاصة التي تحتوي على استعارة، فالمعنى الحرفي لهذه النوعية من الجمل لا يقدم تفسيراً مقبولاً للمعنى المراد توصيله، وعند هذه النقطة فإننا أمام أربعة احتمالات:

1 - يمكن رفض المنهج التقليدي للتحليل الدلالي، ثم نحاول صياغة تفسير جديد لكل من لمعاني الحرفية والمعاني المراد توصيلها.

2 - يمكن الإبقاء على المنهج التقليدي، لكن مع افتراض أن الاستعارة والأشكال الأخرى من اللغة التصويرية يمكن تفسيرها بواسطة مناهج أخرى.

3 - يمكن افتراض أن المنهج التقليدي يمكن أن يعمل في كل الحالات، ثم

يحتاج إلى بعض الإجراءات الإضافية إذا ما بدا المعنى الحرفي لغواً، أو منتهكاً لبعض قواعد الحوار.

4 - يمكن تعديل المنهج التقليدي لكي يعمل مع الاستعارة كما يعمل مع اللغة الحرفية (18/19).

إن روميلهارت يقبل الاحتمال الأول، وهو رفض المنهج التقليدي في التحليل الدلالي، ويرى أن سادوك يؤثر الاحتمال الثالث، بينما يرى هو أن كلاً من الاحتمالين الثاني والثالث أكثر استخداماً لأنهما - في رأيه - يحققان بعض النجاح، لكن هذا النجاح له عدد من التأثيرات السيئة في تطوير النظريات التي تحاول فهم اللغة، فهو أولاً يقود إلى الاعتقاد بأن اللغة يمكن فهمها واقعياً بالبحث عن معاني المفردات في المعاجم، ووضعها معاً لتشكيل المعنى الكامل، وثانياً يقود إلى افتراض أن المعنى الحرفي في الجمل الحرفية، والمعنى المراد توصيله متماثلان، وثالثاً يقود إلى رؤية أن المعنى المنقول في الخطاب يتكون من تسلسل بسيط من الكلام غير الحرفي في فئة خاصة (82/19).

في بحث رينيه .RENE D (1985) يقترح أربعة مستويات للاستعارة تلائم مستويات اللغة الأربعة التي اقترحها ستيفان أولمان عام (1957) كما يلي:

المستويات اللغوية	مستويات الاستعارة	أمثلة الصوتي
الصوتي	الاستعارات الصوتية	ينحرف SWERVE
سريع SWIFT		
المعجمي	الاستعارات المفردة	قلب المسألة
التركيبي	استعارة العبارات والجمل	ستار حديدي
الخطاب	استعارات الخطاب	مزرعة الحيوان لجورج أورويل (6)

الاستعارة والتداولية:

تقوم التداولية PRAGMATICS على مفهوم مقام الخطاب، هذا المقام يستدعي مجالاً تيمياً THEME ووظيفة نصية وانفعالاً ومرجعاً زمنياً، والتداولية بذلك تناقش الجملة المنجزة في حالة فعلها بين مجموعة من الأفراد، وفي ضوء هذا المنظور - منظور الجملة في حالة الفعل - ظهرت نظرية الفعل الكلامي SPEECH ACT THEORY التي تمتد جذورها إلى الثلاثينات من هذا القرن على يد **الفيلسوف أوستين** J. L. AUSTIN الذي ظل يطور في إجراءاتها حتى ظهر له كتاب عام 1962 بعنوان **HOW TO** DO THINGS WITH **WORDS** لكن **جون سيرل** JOHN SEARLE يعد أهم من بحث في هذه النظرية، فهو الذي طرح أسئلتها الكبرى، وأوجد عدداً من المبادئ والإجراءات التي تصلح لتفسير الجملة في حالة فعلها، وكانت الاستعارة إحدى المشكلات الأساسية التي واجهت سيرل، ذلك أن قسماً كبيراً من اللغة لا يتطابق فيه معنى المتكلم SPEAKER MEANING مع معنى الجملة SENTENCE MEANING، عدم التطابق هذا لا يشمل فقط اللغة المجازية، بل إن هناك أنماطاً لغوية أخرى يحدث فيها عدم تطابق مثل الكلام غير المباشر INDIRECT SPEECH، والمفارقة IRONY، في هذه الأنماط ما تقصد إليه الجملة يختلف عما يقصد إليه مستخدم هذه الجملة، لذلك فإن سيرل - الذي شغلته هذه المشكلة - أراد أن يضع تخطيطاً يميز فيه بين معنى منطوق المتكلم SPEAKER'S UTTERANCE MEANING أو معنى المتكلم، ومعنى الجملة، وحدده في النقاط التالية:

- في المنطوق الحرفي يعني المتكلم تماماً ما تعنيه الجملة، لذلك يتطابق معنى المتكلم ومعنى الجملة في هذه الحالة.
- في المنطوق الاستعاري البسيط يقول المتكلم إن (س هي ص) لكنه

يعني أن (س هي ع) استعارياً، ومعنى المنطوق في هذه الحالة يستخلص من معنى الجملة.

- في المنطوق الاستعاري غير المحدد يقول المتكلم إن (س هي ص) لكنه يعني مجالاً مفتوحاً من المعاني (ع، ع1) ومعنى المنطوق في هذه الحالة أيضاً يستخلص من معنى الجملة.
- في الاستعارة الميتة يهمل معنى الجملة الأصلي، ويكون المعنى المستخدم استعارياً هنا هو معنى المنطوق.
- في منطوق المفارقة يعني المتكلم نقيض ما يعنيه معنى الجملة، وهكذا يستخلص معنى المنطوق بتقرير ما تعنيه الجملة، وتقرير ما يعنيه عكسها.
- في الفعل الكلامي غير المباشر يعني المتكلم شيئاً إضافياً إلى ما تعنيه الجملة، وهكذا فإن معنى المنطوق يشمل معنى الجملة إضافة إلى شيء زائد وراءها (422/21).

لكن سيرل يخصص فصلاً كاملاً من كتابه **التعبير والمعنى** EXPRESSION AND MEANING الذي نشره عام 1979 للحديث عن مشكلة الاستعارة من زاوية تداولية، وقد قسم هذا الفصل إلى خمسة موضوعات لا يتسع المقام هنا لعرضها كلها، سأكتفي بالحديث عن طرح سيرل للعلاقة التي تربط المفارقة والأفعال الكلامية غير المباشرة بالاستعارة، فهو يرى أن المفارقة تشبه الاستعارة في أن هناك خلافاً بين معنى المنطوق ومعنى الجملة، يضرب مثلاً على ذلك حين يكسر إنسان إناءً صينياً نادراً للزهور، إن رد الفعل في هذه الحالة يمكن أن يكون كالتالي: «يا له من شيء رائع قمت به»، هنا - كما في الاستعارة - يختلف معنى المتكلم عن معنى الجملة، فما هو المبدأ الذي يستخدمه المستمع ليستدل به على معنى المتكلم الحقيقي الذي يرى في هذا العمل

أنه عمل غبي؟، يرى سيرل أن هذا المبدأ هو مبدأ النقيض OPPOSITE، وهو أن معنى الجملة يقول نقيض ما يقوله معنى المتكلم.

وأما في حالة الفعل الكلامي غير المباشر، فإن الأمر يختلف قليلاً، والمثال التالي يوضح هذا الاختلاف: افترض أنك تجلس حول مائدة عشاء مع آخرين، في أثناء ذلك وجه أحدهم إليك هذه الجملة: هل تستطيع أن تمرر لي الملح؟ عادة فإنك ستأخذ هذا السؤال على أنه كالتالي «من فضلك مرر لي الملح» إنك هنا أخذت السؤال عن مدى قدرتك على أنه طلب لإنجاز فعل ما، فما هي المبادئ التي يمكن الاستدلال بواسطتها على ذلك؟ يرى سيرل أن الفعل الكلامي غير المباشر يختلف هنا عن الاستعارة والمفارقة، فالذي يستخدمه يعني ما يقول، وببساطة فإن المبادئ التي تستخدم هنا هي:

أولاً: إن على المستمع أن تكون لديه وسائل لإدراك أن المنطوق يمكن أن يكون فعلاً كلامياً غير مباشر، باعتبار مثلاً أن السؤال عن قدرة المستمع يفتقد إلى أي هدف حواري، لذلك فإن المستمع سيبحث في هذه الحالة عن معنى آخر للجملة.

ثانياً: بما أن المستمع يعرف قواعد الأفعال الكلامية، فإن عليه أن يعرف أن القدرة على تمرير الملح هي شرط تمهيدي لإنجاز الفعل (121-120/21).

إن الأفكار الأساسية التي طرحها سيرل في بحثه أفكار جيدة، خاصة تفرقته بين معنى المنطوق ومعنى الجملة، كذلك المبادئ الثمانية التي وضعها للتأويل الاستعاري التي يمكن أن نجد بذوراً لها في البلاغة العربية القديمة، لكن بحث سيرل أثار اعتراضات على بعض أجزائه، جمعها **جيري مورجان** JERRY L. MORGAN في بحثه **ملاحظات حول تداولية الاستعارة** الذي رأى في بعض الجوانب التي اقترحها سيرل

غموضاً في معالجة الاستعارة. كما رأى أن مناقشته حول مصطلح (يستدعي إلى العقل CALL TO MIND) تشكل شبكة شديدة الاتساع، بينما هي لا يمكن أن تجتمع في قارب واحد، وأكثر من ذلك فإن هناك صعوبات تظهر في تحليله ذي الخطوات الثلاث، كما أن بحثه تجنب التعامل مع السؤال المهم حول طبيعة الاستعارة.

يعد **مارتينيتش MARTINICH** الاستعارة مؤسسة على التداولية وليست على الدلالية، وقد قام بشرح الاستعارة بوضوح من خلال استخدام مصطلحات نظرية جريس في الحوار وخاصة مبدأ النوعية QUALITY، وقد أكد جريس - كما يقول مارتينيتش - في أن المتكلم يعارض هذا المبدأ من خلال الهزء به أو انتهاكه. الهزء هو أكثر الموضوعات اتصالاً بتحليل الاستعارة وقد أعاد مارتينيتش صياغة فرضيته عن الاستعارة في لغة عادية كما يلي: إن كل استعارة إما أنها كاذبة حرفياً أو يفترض أنها كاذبة، وقد سمح هذا لمارتينيتش أن يقسم الاستعارة إلى استعارة معيارية واستعارة غير معيارية، ومناقشته للاستعارة المعيارية تشبه ما قاله سيرل عنها، أما الاستعارة غير المعيارية فإنه يناقش في خلالها موضوع الغموض وكذلك موضوع الاستعارة الميتة التي يخرجها من دائرة الاستعارة (14).

نظريات الاستعارة:

إذا أردنا أن نصنف نظريات الاستعارة منذ أرسطو وحتى الآن، فإننا يمكن أن نضعها تحت تصورين أساسيين هما المقارنة والتفاعل، في المقارنة تظل الحدود بين الأشياء كما هي، يحتفظ كل عنصر استعاري بماهيته، ويتم ربطه مع غيره في سياق يؤدي دوراً محدداً، أما في التفاعل فإن هذه الحدود تذوب وتتلاشى وتتحطم لتنتج شيئاً جديداً بتعبير كولردج

عن الخيال الثانوي، وقد خرجت من عباءة هذين التصورين عدة نظريات يمكن ردها كلها إلى واحدة منهما، مثل النظرية الاستبدالية التي ترتبط بنظرية المقارنة، أو النظرية السياقية التي تلعب دوراً مؤثراً في تحديد ماهية التعبير: حرفياً أو استبدالياً، وتأثيرها يغطي التصورين.

النظريتان: المقارنة والاستبدالية

تعود أصول هاتين النظريتين إلى أرسطو حين عرف الاستعارة بأنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر، والنقل هنا هو استبدال SUBSTITUTION، يتم إما على مستوى اللفظ أو على مستوى التركيب، يستطيع القارئ من خلال عملية عكسية يضع فيها اللفظ الحرفي مكان اللفظ الاستعاري أن يتمكن من الوصول إلى المعنى المراد، حين تقول مثلاً الجملة التالية:

- رأيت أسداً يقاتل في الحرب.

فإن عملية الاستبدال تتم من خلال إحلال الكلمة المرادة مكان كلمة (أسد)، لتحصل من خلال الاستبدال على المعنى الحرفي، أما الشرح الأكثر تفصيلاً فقد قام به ماكس بلاك MAX BLACK في أثناء نقده لها في بحثه عن الاستعارة، إنه يناقش المثل التالي:

- المدير انفجر خلال المناقشة.

- THE CHAIRMAN PLOWED THROUGH THE DISCUSSION.

يقول: لنحاول أن نرى التفسير المحتمل الأكثر بساطة الذي يمكن أن يُعطى لجملة (المدير انفجر خلال المناقشة)، إن التعليق المقبول لهؤلاء الذين يفترض أن لهم عقولاً بسيطة لفهم الأصل، يمكن أن يكون بشكل ما على النحو التالي: إن المتكلم الذي يستخدم الجملة التي نحن بصددها يحاول أن يقول شيئاً ما عن المدير وسلوكه في بعض الاجتماعات، وبدلاً من

القول بوضوح، وبشكل مباشر إن المدير تعامل بسرعة وحسم مع الاعتراضات، أو أوقف بحدة ما ليس له علاقة بالموضوع، فإن المتكلم اختار أن يستخدم كلمة (انفجر) التي تعني على نحو تام شيئاً آخر، لكن المستمع الذكي يستطيع بسهولة أن يخمن ما يحمله المتكلم في عقله، هذا التفسير يعالج التعبير الاستعاري (لنطلق عليه م) على أنه بديل لبعض التعبيرات الحرفية الأخرى (لنقل إنها ل)، هذه التعبيرات هي التي ستعبر عن المعنى نفسه الذي استخدم بديلاً لها، في ظل هذه الرؤية فإن معنى (م) في بروزه الاستعاري سيكون فقط هو المعنى الحرفي لـ (ل). إن الاستخدام الاستعاري للتعبير في ظل هذه الرؤية يتكون من استخدام هذا التعبير على نحو مختلف لمعناه المناسب أو العادي (2/30-32).

وفكرة الاستبدال القائمة على النقل تتضمن طرفين تحدث بينهما عملية مقارنة، إذن فالمقارنة هي لب نظرية الاستبدال، والمقارنة تستدعي التشبيه، وحسب التصور الغربي للاستعارة فإن كثيراً من الأمثلة يمكن أن تستخدم معه أداة التشبيه، أو ما يسميه فرنر أبراهام (LIKE- RELATION) لتتحول الجملة من استعارة إلى تشبيه، ويرى أبراهام أن التداخل بين الاستبدال والمقارنة تام بحيث إن كل الأمثلة التي تصلح للاستبدال تصلح أيضاً للمقارنة، إن المقارنة إحدى النظريات التي ماتزال تجد لها أنصاراً حتى الآن، وريتشاردز في بحثه عن الاستعارة يضع احتمالات المقارنة التي تتم بين العناصر الاستعارية، فقد تكون وضع الشيئين وتركهما ليؤثرا سوياً، وقد تكون تحليل العنصرين لتوضيح كم يشبه أحدهما الآخر وكم يختلف، أو قد تكون عملية تحليل لإبراز التماثلات بين العناصر الموجودة في الجملة.

هذا التصور لنظرية المقارنة والتداخل بينها وبين نظرية الاستبدال يستدعي الحديث عن علاقة الاستعارة بالتشبيه، فالتشبيه أيضاً يتأسس على مبدأ واضح للمقارنة بين عنصرين أو أكثر، يتحدان في وجه للشبه أو

أكثر، وبهذا المفهوم نسأل عن العلاقة التي تربط الاستعارة بالتشبيه؟ ونسأل عن الكيفية التي يعمل بها مبدأ المقارنة في كل؟

هذه العلاقة ربما تكون أكثر الموضوعات جذباً للحديث في موضوع الاستعارة، لذلك فإننا أمام قدر ليس قليلاً من البحوث التي تناولت هذا الموضوع سواء في الدراسات الغربية أو في الدراسات العربية القديمة والحديثة، سأتحدث الآن عن دراستين في هذا الموضوع، الأولى قام بها **عالم النفس أندرو أورتوني ANDREW ORTONY عن دور المشابهة في التشبيهات والاستعارات THE ROLE OF SIMILARITY IN SIMILES AND METAPHORS**.

تحدث أورتوني في دراسته عن مصطلح (العلاقة RELATION) الذي رأى أنه يؤدي دوراً مهماً في موضوع العلاقة بين التشبيه والاستعارة، كما يؤدي مثل هذا الدور في اللغة عامة، لكن أورتوني ليس مقتنعاً بأن التمييز بين الاستعارات التشبيهية SIMILARITY METAPHORS، والاستعارات النسبية PROPORTIONAL METAPHORS سوف يكون مثمراً، وعندما تتضمن الاستعارات علاقات شائعة كما تظهر في الاستعارات النسبية، فإن بنيتها الأساسية تبدو مثل بنية الاستعارات التشبيهية، وعادة فإن الاستعارات التشبيهية تملك مصطلحين فقط هما (المبتدأ TOPIC) و(الخبر VEHICLE) مثل جملة (الرجل خروف THE MAN IS A SHEEP) التي تحصل على سيرورتها من حقيقة أن هناك موضوعاً مشتركاً بين المبتدأ (الرجل) و(الخبر)، أما في الاستعارات النسبية فإن الفرق الوحيد بينها وبين الاستعارات التشبيهية هو أن المبتدأ والخبر فيها يشيران إلى علاقات بين الطرفين، وليس إلى موضوعات، وهكذا فإن العلاقات ليست تقريباً أقل أهمية من الموضوعات، فكل منهما له أهميته في تكوين أنواع من الأشياء، تربط اللغة بالواقع، لكن لا يعد أي منهما أداة فعالة لشرح الظواهر اللسانية المحددة (15).

من زاوية أخرى، ناقش البرفيسور **بروس فريزر** BRUCE FRASER الاستعارة في علاقتها بالقياس ANALOGY، ورأى أن تأويل الاستعارة يتطلب من المستمع إنشاء قياس، والاستعارة تتحدد دائماً على أنها نمط من القياس أو المقارنة الضمنية، بينما التشبيه يعد مقارنة صريحة، لكن إذا فهم الاستعارة يتطلب قياساً، فإن ذلك لا يعني أن الاستعارة هي نوع من القياس، إن القياس يؤدي دوراً مهماً في فهم الاستعارة، لكن هذا يشبه ما نقوله من أن القلب التناقضي POLARITY REVERSAL يؤدي دوراً مهماً في تفسير المفارقة، ولا يعني هذا أن المفارقة هي نوع من القلب التناقضي (177/7).

والجزء الأكثر أهمية في بحث بروس فريزر هو التجربة العملية التي قام بها لبيان رد فعل مجموعة من الأفراد على الاستعارات والتشبيهات، لم يكن بيان رد الفعل هذا هو المطلب الوحيد في التجربة، لقد كانت هناك مجموعة من القضايا المبدئية، أراد فريزر أن يبحث عن حلول لها من خلال تجربته، هذه القضايا هي:

أولاً: لو وجد المنطوق الاستعاري خارج سياق محدد، فهل سيتم تأويله بدرجة متشابهة من خلال عدد من المتكلمين؟ إن الفرض الذي يطرحه هنا هو أنه لن يحدث ذلك، لأن السياق يلعب دوراً مهماً في عملية التأويل.

ثانياً: من حيث الاختلافات بين المتكلمين، هل توجد اختلافات قابلة للفهم فيما يتعلق بشخصيات المتكلمين مثل: العمر، التعليم، الجنس، الخلفية الثقافية، وغير ذلك، وفرضيته هنا أنه توجد اختلافات خاصة فيما يتعلق بالتوجهات الثقافية.

ثالثاً: من حيث الاتفاق، هل يمكن الاستدلال على السمات التي تنشأ عن هذا الاتفاق، وإلى أي مدى تكون مثل هذه السمات جزءاً من

الوصف اللساني للمنطوق؟ والفرض هنا أننا نحدد السمات، لكن هذا يرتبط بالجوانب الظلالية في المعنى CONNOTATIVE أكثر من ارتباطها بالمعاني المعجمية للكلمات.

هناك جانب آخر يمكن البحث عنه من خلال هذه التجربة، وهو تحديد المدى الذي يمكن فيه تأويل الاستعارات والتشبيهات التي تبدو ذات ترابط واضح في بنيتها مثل (جون خنزير/ جون مثل الخنزير)، وعلى الرغم من أن كثيراً من اللسانيين يرون قابلية تحويل الاستعارات إلى تشبيهات، ويمكن أيضاً حدوث العكس، فلا أحد تحقق من ذلك تجريبياً من خلال تأويل المتلقي (184-176/7).

فكرة المقارنة في الاستعارة ماتزال لها أصداؤها في الدراسات الغربية على الرغم من أن جون سيرل - وهو عالم كبير - قد وجه لها طعناً حاداً في أثناء حديثه عن تداولية الاستعارة كما وجه طعناً مماثلاً لفكرة التفاعلية، من هؤلاء، الذين أيدوا المقارنة البروفيسور **صامويل ليفين** SAMUEL R. LEVIN الذي كتب بحثاً عن **المناهج المعيارية والاستعارات الأدبية** STANDARD APPROACHES AND LITRARY METAPHORS يرد به على هجوم سيرل على النظرية المقارنة، يرى أن نقده للنظرية المقارنة نقد مصطنع، لذلك حاول أن يوضح مواطن القوة في هذه النظرية، والكيفية التي تعمل بها في الاستعارات، يقول تحت عنوان آليات **الاتجاه والتفسير** DIRECTIONALITY AND CONSTRAUAL METAPHORS إن حدود المنهج المقارن تكون في معالجته للاستعارة من منظور أحادي، وطبقاً لهذه الرؤية فإن هناك شيئاً يقارن بآخر من حيث علاقتهما معاً بسمات أخرى مشتركة، ويرى ليفين أن هناك أداة مضمرة هي (LIKE) في التركيبات الاستعارية مثل (بيل ذئب BILE IS A WOLF) أو (سالي كتلة من الثلج SALLY IS A BLOCK OF ICE)، في هذه التركيبات هناك موضوع (بيل) و(سالي) يتعدل ويتغير في مقارنته بمفاهيم الذئب وكتلة

الثلج، وعندما تكون أمثالنا على هذا الشكل، فإنه ليس من الملائم - في تأويلنا الاستعاري - أن نعدل مفاهيمنا عن الذئب أو كتلة الثلج بمقارنة هذه المفاهيم بأسماء الأعلام مثل بيل وسالي، لكن الاحتمال قائم على الاستعارة أن يتم تعديل أحد الألفاظ بمقارنته باللفظ الآخر (12/129-130).

النظرية التفاعلية:

تعد هذه النظرية من أكثر النظريات التي لاقت قبولاً في أوساط البلاغيين العرب المحدثين، وتعود أصولها إلى ريتشاردز الذي وضع لها الإطار النظري في بحثه عن الاستعارة الذي نشره عام 1936 ضمن كتابه «فلسفة البلاغة».

في بداية هذا البحث طرح ريتشاردز ثلاث فرضيات حول الاستعارة، أولاها أن إدراك المشابهة قدرة لبعض الناس دون غيرهم، والثانية أن الاستعارة لا تُتعلم من الآخرين، والثالثة أن الاستعارة لها خصوصية داخل الاستعمال اللغوي، فهي انحراف عن الوظائف المعتادة في اللغة، وأثار ريتشاردز بعد ذلك مشكلة الكيفية التي عملت بها الاستعارة، فرأى أن الاستعارة عوملت على أنها زخرفة أو تجميل، وعلى أنها قيمة إضافية في اللغة، وليست جزءاً من شكلها التركيبي، وعلى الرغم من أن بعض الشعراء مثل شيلي قد أدركوا أن اللغة بطبيعتها استعارية، فإن قول شلي كان استثناء لم يؤثر في البلاغيين بعده.

أما الجزء الأهم في بحثه فهو تصوره للاستعارة على أنها استحضار مفهومين مختلفين معاً في تفاعل مشترك، ويتدعمان من خلال كلمة مفردة أو تحول مفرد، ويكون معناهما هو مصحلة تفاعلهما معاً، هذا التصور هو ما أطلق عليه ريتشاردز تفاعلية الاستعارة، وقد عززه بطرح مصطلحات جديدة في التركيب الاستعاري أهمها مصطلحا /TENOR

VEHICLE، (32-31/18) ولقد كان مصطفى ناصف أول من طرح أفكار ريتشاردز عن التفاعلية في كتابه «الصورة الأدبية» ثم ثناه بكتاب «نظرية المعنى في النقد الأدبي»، وكذلك في كتابه «اللغة بين البلاغة والأسلوبية» ولم يكتف مصطفى ناصف بعرض أفكار ريتشاردز، بل عرض أيضاً أفكار ماكس بلاك الذي كان من أهم من توسعوا في عرض النظرية التفاعلية، بحيث أنها أضيفت إليه مثلما أضيفت إلى ريتشاردز.



هوامش إنجليزي
تصور من الأصل

كثيرة هي البحوث التي تناولت النص والتناص وأشبعتهما بحثاً وتحليلاً، وكثيرة هي الملاحظات والتعليقات التي تقرأ هنا، ويرد عليها هناك، ويرحب بها هنا، وتلقى جفاء هناك، وأما النظرية التي تخص هذا النص وأسس دراسته من الوجهة الغربية، فقد لا يختلف عما هو معروف في الدراسات العربية الأدبية قديمها وحديثها من حيث الجوهر والهدف، إلا أن التباين قد يظهر في المنهج وأسلوب البحث.

والهدف من هذا العمل هو تقديم فكرة قريبة أو بعيدة عن آلية البحث في نظرية النص في المدرسة الغربية بعامة والألمانية بخاصة، وذلك لما شهدته الدراسة النصية أدبياً ولغوياً في المدرسة الأخيرة ومازالت تشهده منذ خمسينات القرن الماضي من تطور كبير على المستويين الأكاديمي والبحثي الإبداعي.

ولهذا سيركز هذا البحث على عرض فكرة دقيقة عن تعريف نظرية النص مقارنة مع الأسس العلمية التي تتداخل معها حيناً، وتلتقيها في المادة حيناً، وفي الهدف أحياناً، هذا مع العلم بأن النص - مهما اختلفت طبيعته وتباين حجمه - يُدْرَس أولاً وأخيراً ككيان لغوي قائم بذاته بوصفه أداة للتواصل، ومادة تخاطبية بين طرفين، لا تتحقق العلاقة بينهما إلا به، ومن هنا كان لنظرية التواصل دور بارز وواضح في عرض النص، ليكون هذا العرض قاعدة لدراسة النماذج النصية التي ترمي جميعها إلى إيصال الرسالة المبتغاة من النص.

ولم يقف الأمر عند التنظير بل كان هناك عرض لبعض النصوص

أكتفي بالإشارة إلى آلية تحليلها، والإشارة إلى الأسس التي اعتمد عليها في الوصف.

أولاً: تعريف نظرية النص:

قبل الشروع في الحديث عن طبيعة نظرية النص والمهام المنوطة بها، وقبل الإشارة إلى ما بينها وبين العلوم المجاورة من علاقات يجب أن يلاحَظ أن تعريف هذه النظرية، وإيضاح ما تعنيه وإبراز اهتماماتها، والكشف عن وظائفها، تشكل جملة من المسائل المفتقرة مقابلة مبدئية بين هذه النظرية وبين لسانيات النص وفعل الكلام... بوصفها أسساً علمية قريبة منها.

فالمعايير والأسس التي تشترك فيها النصوص جميعها هي المحور الأساسي الذي تعتمد عليه نظرية النص، فتدرسه نظراً للدور الفاعل والمباشر الذي تؤديه هذه القواعد والمعايير في خلق نصية النص الذي:

أ - يشكل وحدة لغوية أو قولاً مؤدى «illokutive» يحمل موضوعاً من ناحية.

ب - ويعد أداة لغوية رابطة «Korrelat» تصل بين شريكين في كل إجراء اتصالي من ناحية ثانية.

هذا بالنسبة إلى نظرية النص، وأما لسانيات النص وكما يراها [Kollmyer]، فإنها تشكل مستوى فرعياً أو محوراً من محاور هذه النظرية، فتعنى بوصف الصيغ اللغوية القياسية معتبرة النصوص وحدات لغوية متناسقة بينها علاقات رابطة، ساعية أحياناً إلى وصف الصلات المرجعية [referentielle] والصلات الرابطة [connective] في النص[1]؛

هذا يعني أن لسانيات النص تتأسس على نظرية النص، وتشترطها لتكتمل دراستها وتحليلاتها وتفسيراتها وتأويلاتها.

وبالمقابل فإن نظرية النص ونظرية الفعل اللغوي نظريتان متقابلتان متساندتان [interdependent] ومتداخلتان؛ لأن نظرية الفعل اللغوي تصف الوحدات اللغوية الاتصالية [Kommunikative] التي لا يمكن الاستمرار في تقسيمها وتحليلها من حيث تأثيرها ووظيفتها الأدائية في فعل الكلام، وهذا معناه أن قضية فعل الكلام الأساسية ترتبط ارتباطاً مبدئياً بالوحدات النصية الصغرى التي تتكون منها النصوص.

ولهذا فقد رأى [Grwendorf] أن نظرية النص بحاجة ماسة إلى نظرية متماسكة تخص الفعل اللغوي؛ لأنها يجب أن تتعامل بوحدات الفعل اللغوي، وأكد من ناحية أخرى حاجة نظرية الفعل اللغوي إلى أفكار معينة في نظرية النص، وهذه الحاجة المتبادلة هي التي تعزز التكامل والترابط بين النظريتين[2].

وبالإضافة إلى ما ذكر ثمة علاقة مميزة ومن نوع آخر بين نظريتنا ونظرية المحادثة؛ لأن الأولى تشتمل على الثانية بوصفها فرعاً منها، ولأن الثانية تعنى بقدر محدد من النصوص التي تختلف عن بقية أنواع النصوص من خلال تبادل الأدوار بين المرسل والمتلقي، وهذا ما يؤكد مرة ثانية حقيقة كون نظرية المحادثة فرعاً في نظرية النص[3].

وأخيراً يرى [Luckmann] أن نظرية النص نفسها تدخل ضمن النظرية العامة للاتصال[4]؛ لأن النص رابط لغوي في الفعل الاتصالي وجزء من عملية الاتصال.

ثانياً: النص في عملية الاتصال:

انطلاقاً من مفهوم «حركة الفعل الاتصالي» الذي وضعه شميدت

1976، واستناداً إلى النموذج الذي رسمه[5] يمكن للنص أن ينظم في تفاعل اجتماعي عام على النحو الآتي:

تفاعل اجتماعي



الاتصال اللغوي



حركة الفعل الاتصالي



فعل الاتصال [الإبلاغ]



النص

[فالسهم إلى الأعلى يعني «متضمن في»، أما السهم المتعاكس فيعني «مترابط بـ»].

فالعلاقة بين «فعل الاتصال» و«النص» علاقة تكاملية؛ لأنهما متلازمان[6]، ويؤكد كل من [غوليش] و[رايبليه] معلقين على هذه العلاقة بقولهما: لا وجود لفعل اتصال من غير نص، ولا نص من غير فعل اتصال[7]، ولأن النص في حقيقته داخل ضمنياً في آلية الأداء،

الاتصالي التي تعتمد على عاملين أساسيين هما المرسل والمتلقي بالإضافة إلى:

- المضمون/ المحتوى/ الرسالة Inhalt.
- الموقف Situation.
- الهدف/ القصد/ المراد Intention.
- الكفاية الاتصالية Kommunikative Kompetenz.

ويرى شميدت[8] ومن سار على نهجه أن الأمر لا يقتصر على هذه العوامل، إنما هناك عوامل أخرى تتعلق بالموقف، وتؤدي دوراً توضيحياً فاعلاً في آلية الاتصال مثل الزمن والمكان والقناة، فضلاً عن وجود خصائص تتعلق بالمرسل والمتلقي وتأخذ أشكالاً مختلفة منها:

أ - خصائص اجتماعية - اقتصادية مثل:

- الدور أو النوع الفاعلية التي يمارسها في المجتمع.
- والمنزلة الاجتماعية.
- والوضع الاقتصادي.

ب - خصائص ثقافية اجتماعية [sozio-kulturelle]، معرفية - ذهنية [intellektuelle - Kognitive] مثل:

- العمل في مجال القوى الفكرية.
- والخبرة بالنص والعالم.
- والتكوين الثقافي.
- والخبرة الحياتية والدراية بشؤون الحياة.

ج - خصائص ذاتية - نفسية [psychische-Biographische] مثل:

- الكفاءة الشخصية.
- والاستعدادات [Dispositionen].
- والمواقف الذاتية الحالية.
- والمخططات والنوايا.

ويضاف إليها انطباع كل طرف من أطراف الاتصال عن شريكه اعتماداً على تلك الخصائص.

وما الشكل التوضيحي الآتي[9] سوى صورة مبسطة عن آلية الاتصال الموصوفة على هذا النحو:



يصور من الأصل

الشكل (1)

فالمرسل يستعين بكفاءته النفعية وكفاءته اللغوية لينتج فعلاً اتصالياً يراعي فيه الموقف والعوامل السياقية، ويراعي موقفه من المتلقي نفسه ومعرفته به، ويستعين المتلقي بالمقابل بالكفاءتين المذكورتين لديه، ليفكك النتاج اللغوي الذي أرسل إليه مراعياً العوامل السياقية ومعرفته الخاصة بالمرسل.

وهذه الآلية التي تعرض عمل كل من المرسل والمتلقي لا تعني بالضرورة فاعلية الأول فقط مقابل سلبية الثاني، إنما تعني فاعلية المتلقي في التحليل، إذ ليس من الضروري أن يتطابق فهمه للنص مع المعنى الذي حمّله المرسل للنص، وهذا ما يجعل ردود فعل المتلقي اللغوية أو غير اللغوية[10] تعد نتيجة حقيقية لما قام به من تحليل عملي قد يؤدي إلى إنتاج نصوص جديدة توجه إلى المرسل[11].

فالنص إذاً وبناءً على هذا النموذج وحدة اتصالية في عملية اتصال واسعة، إلا أن هذا الحكم لا ينفي إمكانية وصف الاستراتيجيات المجردة المعتمدة في بناء النصوص، نظراً للطبيعة العامة لهذه الاستراتيجيات المتخذة شرطاً أساسياً لإنتاج النصوص وتلقيها، ونظراً لضرورة تفعيل هذه الاستراتيجيات وترجمتها عملياً في النصوص إلى سلسلة من الخصائص النصية التي تخلق بمجملها نصيَّة النص[12].

واللافت هنا وبناء على الموقف الذي أجمع عليه عدد كبير من علماء اللغة الألمان المعنيين ببنية النص أن نصية النص عند هؤلاء لا ترجع إلى اعتبار النص وحدة بنيانية تتكون من جمل وتعابير، بل ترجع إلى اعتباره وحدة اتصالية أو وحدة موضوعية تتألف من مجموعة جمل تؤدي وظيفة إخبارية في عملية الاتصال[13]، ومن ناحية أخرى لا يعني هذا الكلام بالطبع إمكانية وصف نصية النصوص من غير أخذ صيغتها اللغوية بعين النظر.

ولكي تتضح نصية النص بدقة فقد توجه [دايجك] في معرض حديثه عن النص والخطاب إلى عرض العلاقة التي بين نظرية النص واللسانيات المعنية بالنظام اللغوي [Systemlinguistik] معتمداً فيه على تحديد ما بين الجملة والنص من صلة:

- فالجملة بوصفها نموذجاً - بسيطة كانت أو مركبة - هي **وحدة لغوية ثابتة وصنف** في النظام اللغوي الذي يعرِّفها ويحددها على هذا الأساس، والجملة بوصفها علامة هي **ثمرة تطبيق القواعد النحوية** للنظام اللغوي الذي تلاحظ فيه، ولهذا لا تؤدي الجملة وحدها أي وظيفة اتصالية.

- والنص بوصفه نموذجاً[14] هو وحدة **ديناميكية** وجزء من **عملية الاتصال**، وهو صنف **براغماتي وليس صنفاً في النظام اللغوي**، والنص بوصفه علامة هو **ثمرة بناء فعل الاتصال**، بأدوات النظام اللغوي؛ لأن النص الذي يعتمد عليه في الاتصال يتكوّن من فصائل النظام اللغوي؛ يتكوّن من جمل تكتسب قيمتها الاتصالية من النص نفسه [في إطار النص].

فالجملة إذاً هي القاسم المشترك بين نظرية النص ولسانيات النص، فهي أساس نحوي معتمد من ناحية، وهي وحدة بناء تؤدي وظيفة نفعية بدخولها في بنية النص من ناحية ثانية، وهذا ما دعا كلاً من [شميدت] و[أيزينبرغ] و[أومان] إلى اعتبار الجمل أو مجموعة منها أفعالاً لغوية حين تقرن هذه الجمل بوظيفة نفعية؛ لأن الأفعال اللغوية لا وجود لها من دون جمل، كما أن الجمل لا تشكل أفعالاً لغوية بذاتها، ولكي تصير أفعالاً لغوية لابد من وجودها في نص لتؤدي وظائف اتصالية محددة فيه[15].

وبما أن الجمل في الأساس هي أصناف أو أجناس في النظام

اللغوي، فإن هذه الأصناف تشكل من وجهة النظر هذه حوامل للموضوعات أو دوال؛ أي أنها تصير وحدات دلالية أساسية للنص والجملة على حد سواء.

ثالثاً: أنماط النص (نماذجه):

لقد شهد البحث في نظرية النص جهوداً لافتة سعت إلى اتخاذ نصية النص أساساً للبحث في هذا الباب إيماناً منها بأن النصية خاصية شاملة، ونظراً لتعدد تلك المساعي والمحاولات التي تبذل وماتزال تبذل في هذا المجال سيكتفى هذا البحث بوصف بعض الاتجاهات التي تمثل تلك المحاولات[16]:

1 - النموذج الأول: وهو الاتجاه الذي يعتمد على الحدث في الفعل الكلامي، وهو وليد الانشغال الكبير والشامل للسيميائيين الفرنسيين بالنصوص القصصية التي بدا لهم الحدث فيها عاملاً فاعلاً في تنظيم النص ودراسته بوجه عام، ومن أبرز من مثّل هذا الاتجاه هو بريموند 1973 الذي رأى أن النص يتشكل من عدة تتابعات نصية [تناسقات روائية] تتضمن الواحدة منها ثلاث مراحل هي:

- الاحتمال أو توقع الحدوث [eventualite].
- مسار الحدث [passage a l`acte/ non passage a l` acte].
- الإنجاز/ الإتمام [achevement/ inachevement].

فأعطى الأولوية بنظرته هذه إلى تصوير حدث [فعل] من حيث رسمه أو التخطيط له، ثم تنفيذه بغية الوصول إلى نتائج محددة، واحتلت الأدوار الروائية [roles narratifs] لديه أهمية كبيرة، دفعته إلى التمييز

بين [القائم بالفعل Agenten] و[ما وقع عليه الفعل patienten] اللذين يلحق بهما [الحدث Handlung]، ودفعته إلى التحدث أحياناً عن الفاعل [Subjekt] والمفعول [Objekt] والفعل [praediket] بوصفها مصطلحات قد تفهم فهماً مجازياً.

هذا بشأن الحدث الواحد، وأما بخصوص الربط بين الأحداث، فقد وضع خيارات متعددة لتنفيذه فوجد أنه يتم بعدة وسائل:

- بالترتيب التاريخي [أو التتابع الزمني chronologisch].
- وبالتعليل [Kausal].
- أو بالتضمين [implikativ] فيتكون النص بذلك من بنية تراتبية متدرجة [hierarchische] من هذه التتابعات.

لم يسلم مذهب بريموند من الانتقاد، بل واجهته انتقادات كثيرة من أبرزها أخذهم عليه توجهه الكبير إلى الحدث. فإذا كانت وحدات النص فيه تشكل أحداثاً، وتعد كذلك، فإن تطبيق هذا النموذج سيظل مقتصراً على نصوص محددة جداً، توصف بنيتها بأنها بنية حدثية، فضلاً عن أن تطبيقه سيقتصر أحياناً على نصوص قصصية فقط على الرغم أن النموذج النصي العام يجب أن يكون قابلاً للتطبيق على نصوص قصصية ونصوص أخرى من نماذج أخرى.

ولعل أهم الانتقادات التي ظهرت على ساحة هذا النموذج أخذ كل من Scheerers وWinkler[17] على بريموند افتراضه وجود أفعال محددة تشتمل أفعالاً أخرى اشتمالاً منطقياً، فرأيا أنه ليس من الضروري أن يشتمل فعل فعلاً آخر كذلك، وأنه من الممكن جداً إقامة مثل هذه العلاقة بين جملتين خبريتين الهدف منهما نقل الأحداث.

ولهذا فقد رأى [Zimmermann] أنه كان من الأولى أن يميز

وبوضوح تام بين الوحدات الدلالية في النص ووظيفتها الاتصالية فيه وبين ربط هذه الوحدات فيما بينها[18].

ولم يكتف [Zimmermann] بهذه الملاحظة، بل إنه علّق على هذه الأفكار مرتثياً وجوب مرور فهم بنية أي نص عبر العلاقات التي بين مكوناته، ولاحظ أن أي نظرية متكاملة عن النص يجب أن تعد العلاقات التي بين عوامل النص أو مكوناته جزءاً أساسياً منها[19].

وعلى الرغم من هذا الانتقاد الذي يمثل وجهات نظر قد تتباين وقد تلتقي، فثمة أمور بارزة تسجل لـ [بريموند] في مذهبه وهي:

- تأكيد البنية التراتبية للنص.
- وتأكيد العلاقات الترابطية بين الوحدات النصية.

2 - **النموذج الثاني** ويمثله [فان دايجك][20] الذي دعا إلى ضرورة وجود نظرية نص تخص القصة، وتتأسس على النحو التوليدي، ودعوته هذه تطلبت منه التوقف أمام مفهوم البنية الموسعة [Makrostruktur] والبناء عليه، وأوصلته في النهاية إلى أن كل نص من النصوص، ومهما كان نوعه يشتمل على بنية موسعة؛ لأنه يتضمن بنية دلالية عميقة:

- تشكل البنية الدلالية العامة للنص من ناحية أولى.
- ولا تسوّى بالبنية العميقة للجمل من ناحية ثانية.

وفي هذا المجال لابد من الإشارة إلى أن دايجك كان قد تبنى في أعماله السابقة موقفاً آخر حين رأى أن بنية الجملة وبنية النص بنيتان متماثلتان شكلياً [isomrph]، وموقفه هذا هو الذي دفعه إلى جعل «الحجة/ الموضوع Argument» و«المحمول Rhema» و«الرابط Konnektor» من مكونات النص وأسسه «Textkategorie» ملحقاً بها

مؤهل النص «Textqualifikator» الذي يصور الوظائف الإنجازية في النص، ويعكس التحويلات الواسعة «Makrotransformationen» التي تتم فيه، ونظراً لافتراض هذا النموذج كون الجملة الخبرية هي الوحدة الصغرى في النص وعدم تقديمه أي تفسير عن الوظيفة الاتصالية فيه، يصبح المؤهل النصي هو الوحيد الذي يطالب بإظهار هذه الوظيفة.

وهذا الوضع هو الذي جعل «دايجك» يغير نظرته، وينطلق في أعماله الجديدة (1974) من نموذج الحدث «Handlungsmodell» الذي قرّبه من بريموند، ورأى فيه أن العناصر الرئيسية الثلاثة التي تتكون منها القصة أو أي قصة أو حكاية عموماً هي:

1 - العرض [Exposition].

2 - التعقيد [Komplikation].

3 - الحل [Ausloesung].

وهذه العناصر تجعل المسألة عنده مرتبطة كل الارتباط بـ «بنية تراتبية» تتلخص في الأجزاء الثلاثة التي أشار إليها. إلا أن اللافت عنده هو تعميقه لمفهوم «البنية الموسّعة» التي يتحدث عنها حين يرى أن «المستويين الإضافيين الدلالي والتداولي (النفعي) هما أصل لابد منه لكل نحوٍ يعنى بالجملة»[21].

وفي الوقت الذي يجد فيه أن البنية الدلالية الكلية الموسعة التي تُنقل عبر «جمل إخبارية «Propositionen» هي «موضوع النص Thema» - يؤكد أن فرز المهم في النص يحتاج إلى معلومات معرفية ضرورية للقيام بهذه المهمة ومنها:

- القواعد الكلية [Makroregeln].

- وقواعد الحذف [Tilgunen].

- وقواعد التعميم [Generalisierungsregeln].

- وقواعد البناء [Konstruktionsregeln].

ولم يكتف بتأكيد المستوى الدلالي وحسب، بل لاحظ وجود بنى كلية على المستوى النفعي أيضاً؛ لأن بنية فعل الكلام «Makrosprechakt» الكلية تعرضها سلسلة «Sequenz» محددة من أفعال الكلام، كما وأشار إلى ما بين كل من البنية **الدلالية الكلية والنفعية** من ترابط منظم؛ لأن الأولى تمثل المضمون أو المحتوى الإخباري لفعل الكلام، ويمثل فعل الكلام الكلي الوظيفة النفعية لموضوع النص.

وفي النهاية رأى أنه لا يمكن إرجاع أجرومية النص الذي يتألف من مكون بنيوي كلي إلى أجرومية الجملة، وبهذا التعميق لمفهوم البنية الكلية يكون قد رسم أساساً أو وضع قاعدة لشرح ينصف طبيعة النصوص[22].

3 - **والنموذج الثالث**: وهو النموذج المؤسس على الوظيفة الاتصالية للنصوص؛ هذه الوظيفة التي حظيت بقسط كبير من اهتمامات العالم آيزنبرغ[23] الذي درسها وحللها على نحو لافت مركزاً على إمكانية إسناد ثماني سمات [Merkmale] أساسية إلى النص، أوجزها فيما يلي:

أ - المشروعية الاجتماعية [gesellschaftliche Legimitaet]: وفيها يعد النص تعبيراً عن الحدث الاجتماعي المسؤول الذي يكتسب مشروعيته من الاستناد إلى قيود اجتماعية ومعايير خاصة.

ب - الوظيفة الاتصالية [Kommunikative Funktionalitaet] وفيها يعد النص وحدة ينتظم فيها الاتصال اللغوي.

ج - الدلالية [semanticity] وفيها يعد النص وحدة لغوية تعكس الحيثيات وحالاتها وما بينها من علاقات داخلية ناظمة على اختلاف أنواعها.

د - العائدية الموقفية «الانسحاب الموقفي» [Situatinsbezogenheit] وذلك بعد النص صورة تكشف عن السمات والخصائص التي تميز الموقف الاتصالي.

هـ - القصدية [Intentionalitaet] وذلك باعتبار النص صورة من صور تحقيق الإخبار والتأثير بوصفهما من الغايات التي يرمي إليها.

و - الصحة/ السلامة [Wohlgeformtheit] التي يبدو فيها النص تعاقباً متتالياً متماسكاً من الوحدات اللغوية المترابطة تتابعياً وفق أسس محددة.

ز - البناء السليم والمنظم [Wohlkomponiertheit] الذي يعد فيه النص سلسلة من الوحدات اللغوية التي تنتقى وتنظم وفق مخطط تنظيمي محدد وتتابع منظم حسب أسس محددة.

ح - النحوية [Grammatikalitaet] التي ينظر فيها إلى النص بوصفه تتابعاً لغوياً قد بني وفق قواعد نحوية يعرفها النظام الذي جاء فيه النص.

وانطلاقاً من هذه الخصائص التي ترتبط بالنص من حيث البناء، والوظيفة والنحوية... يلاحظ أن النظرية اللسانية يجب أن تشتمل على نظريات فرعية كثيرة منها:

1 - نظرية البناء التتابعي للنص وذلك لتقديم شروح وتفسيرات عن الاستحسان التتابعي أو السلامة اللغوية.

2 - نظرية بناء النص أو تركيبه [Theorie der textkomposition] وذلك لشرح سلامة التنظيم والبناء.

3 - نظرية نحوية [Grammatiktheorie] لشرح نحوية النص.

وهنا يرى «آيزينبرغ» أن النظرية النحوية هي من أنسب هذه النظريات لتحديد مناحي الترابط بين النظريات الأخرى، هذه المناحي التي

تميزها الوظيفة الاتصالية، ولهذا يعرَّف النص بوصفه سلسلة من الجمل أو «سلسلة من الأفعال المنسقة diktive في فعل تواصلي شامل komplex»[24].

وعليه فللجملة في النص وظيفة اتصالية «فتتضمن كل الخصائص الاتصالية التي تتعلق بالجملة من حيث منطقيتها وتماسكها وانسجامها الداخلي ويتميز بها بناء النص ولا ترجع في حقيقتها إلى البنية الدلالية والمعجمية والنحوية والصوتية والصرفية»[25]، والوظيفة الاتصالية هذه قد تكون ثنائية البعد، وثنائيتها تتطلب اشتمالها على ثلاثة عناصر أساسية هي:

أ - الأغراض أو الأهداف التي يرمي إليها الاتصال.

ب - الأخبار أو المعلومات أو المطالب أو ما يتوقعه المتكلم بناء على السياق اللغوي.

ج - الظروف الموقفية/ المقامات التي يكون فيها المتكلم.

وذلك لما لتلك العناصر من أهمية حقيقية في توليد بنى خاصة ومميزة تسمى ببنية المقصد [Intentionsstruktur] وبنية الإحالة [Verweisstruktur]....، التي يفتقر شرحها إلى متغيرات [Variablen] محددة نذكر منها:

- متغيرات المضمون [Inhaltsvarialen].
- متغيرات الإحالة [Vereisvariablen].
- متغيرات الأفعال [الأحداث] المنسقة والمنظمة.
- الأخبار الاتصالية [Kommunikative Praedikate].
- علاقات الارتباط الاتصالية التي من طبيعة [س سبَّب ص].

- أدوات الربط اللغوية التي من قبيل [إذ، و، ف،...].

- الأخبار العملية [operationelle] التي تكشف عن عمليات ذهنية ومعرفية محددة من مثل [ساوى بين/ س/ - و -/ص/].

وتساعد هذه المتغيرات على تحديد وظيفة النحو بما يلي:

«فأي نوع من أنواع النحو يتولى وصف خُمس الصيغة (خ، هـ، ظ، م، ب.س) بحيث تكون:

خ - --- بنية إخبارية [أي المحتوى الإخباري].

هـ - --- بنية الهدف التي تتضمن بنية إخبارية.

ظ - --- بنية ظرفية.

م - --- بنية مرجعية [الإحالة].

ب.س - --- بنية سطحية [أي بنية نحوية سطحية يمكن أن تصوّر على بنية صوتية [Laustruktur]»[26].

فالاتجاه الذي تمثّله أيزينبرغ هنا جدير بالدراسة والتأمل؛ لأنه أخذ الوظيفة التواصلية للنص بالحسبان، فعدَّ النص بكامله وحدة تواصلية تتكون من وحدات أصغر، لكل منها وظيفة محددة في إطار الوظيفة الكلية للنص؛ ولأنه وسَّع مفهوم النحو مقابل النحو الذي تعرفه اللسانيات النظامية على الرغم من أن هذا التوسيع لم يقدم أي تفسير عن الآلية التي يجب أن تثبت فيها القواعد الكثيرة في نحو موسع من هذا القبيل، وعلى الرغم من أنه لم يشرح الحالة التي تأخذها المتغيرات المتنوعة في البنيات اللغوية المتعددة.

4 - **والنموذج الرابع** وهو نموذج النص الذي اقترحه كل من «غوليش» و«رابيليه»[27] ورأيا فيه أن لكل **نص بنية كلية** هو البنية السطحية

أو الشكل الظاهري للنص، وأن في النص نوعين من العلامات، يؤخذ بهما بوصفهما علامات وخصائص لتقسيم النص:

- علامات ترجع إلى عامل النظام اللغوي وتسمى بـ «علامات النص من الداخل Texintern »[28].
- وعلامات تستند إلى العوامل: «متكلم» و«مستمع» و«الموقف الاتصالي» و«ميدان الموضوعات والمضامين»، وتسمى بـ «علامات النص من الخارج Texexten » لوجود ما يناظرها خارج النص فضلاً عن كونها تتقدم على سمات النص الداخلية.

والنص في حقيقته يتكون من مستويات متعددة، تلاحظ جلية لدى التدقيق في مكوناته، فقد يكون مباشراً بين المرسل والمتكلم، وهذا هو المستوى الأول فيه، وقد يكون متضمناً في نص جديد يرسله المستمع الأول إلى متلق جديد، فيمثل النص الموجود في الرسالة الجديدة المستوى الثاني.

فأيُّ نص على المستوى الأول والثاني أو على أي مستوى آخر - يُحَدَّد وفق علامات تقسيم - فوق تواصلية محددة - قد تطبَّق على المستوى الأول حين يكون كل من المتكلم والسامع موجودين في وقت واحد، ولا يجوز إطلاقاً أن تطبق على المستوى الثاني وعلي المستويات الأخرى للنص، ولهذه العلامات - فوق التواصلية - وضع اتصالي يمكن عدهُّ نظيراً للنص من الخارج.

فكل نص لغوي يقبل الاستمرار - وفي نطاق محدد منه - في تقسيمه إلى مقاطع مترابطة ترابطاً تراتبياً ومحددة بعلامات تقسيم أخرى يمكن أن يميز فيه بين مقاطع نصية من درجات متعددة.

واستناداً إلى أسطورة « J. Thurber » [The lover and his lass الحبيب وفتاته] يتضح لغوليش ورابيله (1977 ب) كيف أن الاستدلال

على المستوي الخارجي [Metaebene] يمكّن من قسم هذه الأسطورة إلى جزأين نصيين من الدرجة الأولى هما: رواية الأسطورة ومغزاها، وكيف أن فقراتها تقبل الاستمرار في التقسيم بناء على عاملين أساسيين هما:

- الظروف الزمانية والمكانية.
- والتغيير في حالة الأبطال (القائمين بالأحداث).

والمقاطع التي يتوصل إليها استناداً لتلك العوامل لا تتحدد ولا تتميز إلا بواسطة علامات تقسيم خارجة عن النص كتحددها مثلاً:

- عن طريق الاستبدال بالضمائر [الإضمار].
- أو عن طريق الروابط [Konjunktionen].

وأما تحديد البنية الكبرى للنص، وتميز عائدية الجنس النصي إلي النص، فمن شأن علامات التقسيم ذات الدرجة الدنيا التي لها ما يشبهها خارج النص.

والنموذج الذي صوّره [غوليش] و[رايبله] هنا من خلال الوصف والتحليل يشكل في حد ذاته محاولة جادة لوضع أسس نظرية عامة عن النص؛ لأنه نموذج يؤكد الوحدة الاتصالية أو البنية الكلية للنص، ولأن الفيصل فيه هو:

- تمييز مستويات النص المختلفة بعلامات اتصالية متفق عليها.
- وافتراض كون النصوص تنقسم تراتبياً إلى مقاطع [فقرات] اعتماداً على علامات تقسيم لغوية.

والملاحظ هنا هو أن الربط الثابت بين البنيتين اللغوية والاتصالية الذي يعبر عنه بعلامات تقسيم نصية داخلية أو خارجية يبين «مدى إمكانية» تأويل النص تأويلاً اتصالياً صحيحاً، إلا أن ما يؤخذ على هذا

النموذج هو عدم فصله الواضح بين البنيتين الاتصالية والدلالية، الأمر الذي ترتب عليه غموض في وضع علامات التقسيم.

5 - **والنموذج الخامس** هو نموذج **البنية الدلالية للنص** الذي نادى به [Agricola] عام 1977 منطلقاً فيه من فكرة تكوّن النص؛ أي نص من «عدد محدود ومنظم من الوحدات النصية المتكاملة دلالياً والتي تأتي على شكل جمل وأشباه جمل»(29).

ومضمون النص في هذا النموذج هو خلاصة توسيع جوهر الموضوع، ونتيجة مؤكدة لجمع الوحدات النصية بوساطة سلسلة من الدلالات المتكررة وبوساطة إجراءات منطقية تتم عن طريق المعلومات والأخبار التي تتضمنها الوحدات النصية، ويرى [شيكر] أن إمكانية إرجاع نصين إلى موضوع أساسي واحد معناه إمكانية اعتبارهما بديلين أو وجهين لعملة واحدة، تأخذ العلاقة بينهما أشكالاً مختلفة فتكون:

- علاقة توسيع [Expanasin/ Erweiterung] توصل إلى نص موسع [exposé text] ونص كامل [volltext].
- أو علاقة اختصار أو اختزال [reduktion] أو علاقة تركيز وتكثيف [Kondensation] تؤدي إلى نص موجز ومختزل(30).

وعلى الرغم من أهمية الإشارة إلى تلك العلاقة يبقى في النص شيء مهم لابد من أخذه في الحسبان ألا وهو أطراف الاتصال الذين يُنتج النصُ من أجلهم، كما يجب الانتباه إلى أمر آخر لافت في هذا النموذج أيضاً هو تكوّن جوهر الموضوع من بنية تتألف من البنيات الأولية التي يشكل كل منها خلاصة شاملة لأخبار محددة في حال ثبات النص وتثبيته في حالته النهائية، وبعبارة أخرى يمثل لب النص في هذا النموذج مجموعة من التراكيب اللغوية التي تحمل أخباراً محددة جمعت في حقل موضوع واحد شامل يطلق عليه البنية الدلالية الكلية للنص.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى وجود جملة من الملاحظات التي تؤخذ على هذا النموذج، نكتفي بذكر الأهم منها، وهي:

- حاجته إلى مثال توضيحي يصوره ويحلله.
- حاجة الروابط [Connectors] التي أثبتها وأكدها **أغريكولا** إلى دراسة كاملة.
- بقاء العلاقة بين البنية الاتصالية والبنية الدلالية غامضة.

رابعاً- نموذج النص المنظم تواصلياً مشروحاً ببعض التحاليل النصية:

استناداً إلى ثلاثة نصوص مختلفة من فنون مختلفة (قصة - رسالتان تجاريتان - حديث يومي) سيعرض كتاب كل من «كوخ» و«روزينغرين» و«شونبلوم» مع ملاحظة أن هذا الكتاب قد أخذ النماذج الأخرى المقترحة في الحسبان[31]، وأشار إلى أنه لا يطمح إلى الكمال؛ لأن هدفه الأول هو كشف الآلية التي يتم فيها ترابط البنية الأدائية والبنية المضمونية في نص ما، وإبراز الطريقة التي يتم فيها تحقيق هذا الترابط لغوياً.

فالنص أي نص هو في الحقيقة وحدة إنجازية [Illokutive] ووحدة مضمونية تحدد بعلامات تنظيمية سياقية [Textextern][32]، وهذا ما يدعو إلى الانطلاق من حقيقة كون البنية الإنجازية هي التي تسود البنية الموضوعية، ومن حقيقة كون النص الذي يتحدد على هذا النحو قد يتألف من وحدة نصية واحدة أو من عدة وحدات نصية أدائية، تنقسم بدورها إلى وحدات نصية أصغر، وبهذا فإن كل وحدة نصية هي نص في نص، وفي حال عدم إمكانية الاستمرار في تقسيمها إلي وحدات نصية أخرى - تتكون الوحدة النصية إما من فعل لغوي واحد كالرجاء أو النصح أو

الاقتراح، أو من عدة أفعال لغوية تشكل جميعها بنية تراتبية من الأفعال اللغوية التي تترابط وظيفياً.

- والفعل اللغوي في حقيقته يتألف من دلالة إنجازية ومحتوى خبري، ويتحقق هذا الفعل بوساطة النظام اللغوي الخاص.
- والدلالة الإنجازية هي التي تقرر الأفعال اللغوية والوحدات النصية على حد سواء.
- والقول أو الكلام المتجانس [homogen] أدائياً هو فعل لغوي دائماً.
- والنص المتجانس أدائياً ولا يظهر تبدلاً في الأفعال اللغوية هو وحدة نصية دائماً.
- والنص المتكون من عدة أفعال لغوية مترابطة وظيفياً وتراتبياً هو وحدة نصية.

وأما إذا كان الأمر على غير ما هو مصور، وكان النص مؤلفاً من عدة أفعال لغوية متغيرة، فإن النص يظهر على نحو يتضمن فيه وحدات لغوية كثيرة على عدد من الأفعال اللغوية؛ وهذا ما يجعل الفعل اللغوي يتحدد من داخل النص، ففي الوقت الذي يمكن فيه لعدة جمل أن تشكل فعلاً لغوياً واحداً، يمكن للجملة الواحدة أن تؤدي أكثر من فعل لغوي وذلك حين يلاحظ أن المركب الاسمي مثلاً بوصفه جزءاً منها يرتبط بالجزء الآخر منها ويسوغه.

وبناء على أهمية الفعل اللغوي في قسم النصوص طبيعي جداً أن يعد التنظيم المتماسك للأفعال اللغوية شرطاً بل قل أساساً لقيام نظرية نص متماسك، فعلى الرغم من عدم وجود ما يدعو إلى الدخول في تفاصيل الجهود المتشعبة التي بذلت، ورمت إلى رسم تلك التنظيمات والتصنيفات في هذا المجال(33)، لابد من تأكيد ضرورة استناد هذا

التصنيف إلى أسس متميزة ومسوغة نظرياً لعدم إمكانية الاعتماد على الصيغة اللغوية للتعبير.

ومما ينبغي الإشارة إليه هنا أن [روزنغرين] قد لاحظ أن الارتباط الوظيفي بين الأفعال اللغوية ناشئ من كون بعض الأفعال اللغوية **تكمل** أفعالاً أخرى أو **تعللها**؛ لأن الأمر في هذه الأفعال مرتبط كل الارتباط بما بينها من العلاقات التي بينها، وغير مترابط بالعلاقات التي بين المحتويات الإخبارية.

والوحدة النصية التي فيها هذا الشكل من البناء المتدرج تتضمن فعلاً لغوياً واحداً سائداً على الأقل؛ إنها تتضمن فعلاً لغوياً يحدد الوظيفة الإنجازية للوحدة النصية كاملة كالرجاء مثلاً. أما الأفعال اللغوية الباقية في النص مكملة كانت أو تابعة، فلها وظيفة التبعية للرجاء، وإلى جانب الأفعال اللغوية التي تترابط وظيفياً ثمة أفعال لغوية أخرى تستند من الناحية الوظيفية إلى التشابه في وضعي كل من المرسل والمتلقي من حيث استعدادهما للتفاهم أو التواصل والرغبة فيه[34].

وبناء على هذا الشكل المرسوم تعطى الأولوية للقصد الأدائي للمرسل عبر موضوع النص، فيصير النص بذلك مبنياً منذ البداية على أساس أدائي يحل مشكلتين أوليتين هما:

- مشكلة تحديد الفعل اللغوي في النص.
- ومشكلة تحديد العلاقة التي بين الجملة والفعل اللغوي.

وهذا يعني أن مفهوم الفعل اللغوي يجب أن يحدد باستمرار اعتماداً على أساس نصي؛ لأن الأفعال اللغوية ليست أنواعاً أو أصنافاً في النظام اللغوي [كالاسم والفعل والحرف والصفة والظرف]؛ ولأن الجمل هي التي يجب أن تحقق الأفعال اللغوية، وهذه الصورة الهيكلية المتكونة نظرياً عن النص يمكن أن تأخذ الشكل الآتي:



فإلى جانب البنية الأدائية في النص هناك بنية موضوعية متعلقة بالمحتوى؛ بنية بحسب على الجمل الإخبارية في النص أن تؤديها؛ لأن النصوص قد تتكون من حيث المضمون من عدة «فقرات/ مقاطع نصوص Textteilen» تقدم كل واحدة منها جوهراً خبرياً يخص فكرة محددة.

ولهذا فإن إجراء أي تقسيم من هذا القبيل على البنية الأدائية للنص يقتضي الاعتماد على مستندات خارجية لها علاقة بالنص كالمكان - والزمان - والبطل أو محرك الأحداث، هذا وكثيراً ما تكون المقاطع مرتبطة بالوحدات النصية، غير أن ما يلاحظ عملياً هو تداخل الفقرات ووحدات النص، وكون الوحدة النصية التي لا تقبل الاستمرار في التقسيم إلى وحدات نصية أصغر - مكوّنة من عدة فقرات [نصوص جزئية].

هذا من الناحية البنائية الشكلية، أما بنية المضمون في النص، فيرى [شيكر] أنها مكوَّنة مما بين الجمل الإخبارية من علاقات دلالية ومنطقية من ناحية، ومما بين عوامل الحقل الدلالي النصي «Textisitopie» من صلات مرجعية من ناحية أخرى[35].

وبما أن القضية هنا غير متعلقة بمجرد جمع محتويين خبريين كما يرى [لانغ][36] وحسب، بل متعلقة بتنظيم إدخالهما في «النظام المعرفي القائم»[37]، فلابد من الإشارة إلى ما بين الجمل الإخبارية من علاقات تعتبر ملاحق تابعة للمحتويات الإخبارية، وعلى الرغم من كون عدد هذه العلاقات ونوعها غير ثابتين أبداً، إلا أننا نود هنا منذ البداية الانطلاق من افتراض كون المسألة خاصة بعدد محدود جداً منها، ولهذا فإن من أبرز العلاقات التي يجب أن تراعى هنا ما يلي:

- التوافق الزمني/ أو التزامن [Gleichzeitigkeit].
- التتابع الزمني/ أي أن الجملة التابعة تأتي زمنياً بعد زمن الفعل في الجملة الأولى [Nachzeitigkeit].
- عطف الوصل [Koordination].
- التضمين [Implikation].

ويؤكد كل من [تسيمُرمان] و[سيغورد] ارتباط المسألة بعلاقات أخرى غير ذلك هي العلاقة السببية [kausale Relation] التي تفسر ما بين حالتين أو وضعين من علاقة تأثر سببية، ويريان أن هذا التفسير لا يمكن أن يتحقق ما لم يكن هناك نوع من التعاقب أو الترتيب الزمني للأمور، أي أن الأساس هو الترتيب الزمني لما هو معروض، أما العلاقة السببية ففرعية[38].

ولا يقف الأمر عند حد عرض العلاقات وتفسيرها، بل إن[تسيمُرمان] رأى من ناحية أخرى أن التعبير لغوياً عن الحقول الدلالية في النص أو عما فيه من دوائر دلالية يتم عبر سلسلة كبيرة ومتنوعة من الرموز وأن الربط بين الموضوعات المتماثلة تابع لطبيعة العلاقات القائمة بينها، وبناء على هذا فقد وجد أن الربط بين أجزاء النص لا يكون هو العنصر المكون للنص إلا عندما يكون هذا الربط في إطار الترابط العلائقي[39].

ومن المفيد أن يشار هنا إلى أن قضية العلاقات الداخلية في النص من حيث ترابط مكوناتها قد شهدت مواقف ووجهات نظر كثيرة نذكر منها على سبيل التوضيح لا الحصر:

- موقف دانيش الذي اعتمد فيه على مفهوم التصعيد الموضوعي [أثر ما يسمى بالاتباع والاضطراد][40].
- وموقف Viehweg الذي حلّل بنية المركبات الاسمية[41].
- وموقف Harweg الذي طور مفهوم الاستبدال الجواري.
- ومواقف أخرى كثيرة لا مجال هنا لذكرها.

وبالإضافة إلى **العلاقات المنطقية، والحقل الدلالي في النص** أشار كل من [بريموند] و[كوخ] إلى وجود عامل آخر له أهمية مميزة في تكوين النص هو [**حيازة المتممات** Aktantenbesetzung] من حيث حاجة بعض العناصر اللغوية الداخلة في البناء اللغوي إلى متممات تؤدي أدواراً تعبيرية محددة في فعل الاتصال[42].

خامساً - نماذج نصية محللة وفق نظرية النص:

بعد هذا العرض النظري لبعض المواقف والآراء التي تناولت النص

من الداخل، وراعت الظروف الخارجية المحيطة بمنتجه، سنعرض فيما يلي مثالاً على تحليل أربعة نصوص في ضوء أسس النموذج المقترح، بادئين بحكاية أسطورية قد روتها جدة لأحفادها نزولاً عند رغبتهم، والحكاية هذه واحدة من القصص الكثيرة التي وضعها « Woyzeck »، وجاء فيها:

« تعالوا يا صغار، يا بنات، يا جميلات

في قديم الزمان كان هناك طفل ليس له أب أو أم، كلاهما قد ماتا، ولم يبق أحد على الأرض، وكل شيء علي الأرض قد مات، ذهب الطفل يميناً ويساراً وهام على وجهه، وبحث ليل نهار، فلم يجد أحداً، ونظراً لعدم بقاء أحد علي الأرض أراد أن يصعد إلى السماء، فنظر إليه **القمر بكل حب، فاتجه** إليه، وعندما **بلغة كان القمر قطعة** خشب نخرة، **فاتجه إلى الشمس** ولدى وصوله إليها كانت زهرة دوار ذابلة، وعندما **جاء إلى النجوم** كانت فراشات ذهبية صغيرة مختبئة كما **لو كان القاتل الجديد قد حبسها** فريطها على الشجرة.

وحين أراد العودة إلى الأرض، كانت الأرض ميتاءً مقلوباً، **فوجد نفسه وحيداً، وحينذاك قعد ثم صار يبكي ولايزال قاعداً ووحيداً ».**

فالنص من حيث الموضوع متعلق بحكاية حدث أو فعل، ومن المتوقع أن تكون أحداثها متسلسلة زمنياً كما هي مبينة فيما يلي:

شكل يصور من ص ٢١ بالأصل

فالمتأمل في النص السابق يلاحظ أنه يتكون من عنصرين فنيين أساسيين يعدان من المبادئ الأولية التي يعتمد عليها البناء الداخلي للنص، هما **الحكاية والفعل اللغوي الموحد**. والفعل اللغوي في هذا النص أشير إليه بجملة شاملة [Hypersatz] هي «تعالوا يا أولاد...»، ومقتضى هذا الفعل هو نزول الجدة عند رغبة الصغار وحكاية شيء لهم، وأما الحكاية فيه فتتكون من سلسلة أخبار أو معلومات، ربط التحليل بينها ربطاً نسبياً لتكون بنية الحكاية أكثر وضوحاً وذلك لما لهذا الربط من قيمة أدائية من حيث تقريب الأفكار في ذهن الذين أرسل إليهم الخطاب.

واستناداً إلى التراكيب المعبرة عن الأهداف المتضمنة في **الحكاية** يقسم نصها إلى ثلاثة نصوص فرعية تعكس التعاقب الزماني والمكاني للأحداث(43)، وأجزاء النص الثلاثة تعتمد على **الأرض فالسماء فالأرض**، وأما ما يرد فيه من إضافات، فهو بمثابة علامات تقسيم يشار بها إلى التبدلات الزمانية والمكانية؛ لأن هذه الزيادات والإضافات خاصة، ويؤتى بها لهدف معين.

وفيما يخص الأخبار أو الموضوعات في النص، فإنها تترابط فيما بينها ترابط عطف أو ترابط تعليل، والحقل الدلالي فيه بسيط جداً، وأما أجزاء النص فمترابطة بذاتها مرجعياً، فضلاً عن كون الطفل هو الذي يقوم بالربط على هذا المستوى.

واللافت هنا هو التصوير المتباين لأفعال الطفل المشروطة حيث لا يعبر عن الحدث (الصعود) ونتيجة (الوصول) إلا لدى زيارته الشمس، والتعبير عن النتيجة يتم في سياق جملة زمانية تشير بداية إلى الجملة الأساسية «كانت الشمس زهرة دوار شمس ذابلة»، كما أن زيارته للقمر والكواكب أخفت الحدث نفسه، ولم يتحقق إلا الوصول بجملة ثانية،

وعندما عاد إلى الأرض لم يعبر عن الحدث ونتيجته على حد سواء، فربطت الحالة مباشرة بجملة الهدف التي تنتقل إليها الجملة الزمانية.

والنص الذي بين أيدينا يمكن أن يعد نسخة من الموضوع الأساسي نفسه إلى جانب النسخ الأخرى، والبنية التعليلية فيه لم يشر إليها إلا مرة واحدة بالأداة «لأن»، في الوقت الذي كثرت فيه الروابط الزمنية، والعاطفة، وكذلك الظروف الزمانية التي تسهم في ترتيب الحدث أو تعاقبه، وأما النحو الذي فيه، فهو صورة عن النحو الذي يستعمله الأطفال حينما يحكون لشخص عما قاموا به، إلا أن اللافت في بنية هذا النص هو أن تعاقب الأحداث فيه مترابط على نحو تعليلي على الرغم من عدم الإشارة إلى التعليل سوى مرة واحدة وبضعف.

إن هذا التحليل الموضوعي المبسط الذي أجري على تلك الأسطورة القصيرة متأسس على كون الوظيفة الأدائية المعتمدة هي الوظيفة الأدائية للحكاية، واعتبار النص بناءً متماسكاً أدائياً، وافتراض أن النصوص يمكن أن تبرز أحياناً بنية تراتبية للأحداث تتضمن البنية الموضوعية.

ومن ناحية أخرى يدلل على كيفية ترابط البنيتين السابقتين/ بنية الحدث وبنية الموضوع/ بتحليل رسالة عمل بسيطة متبادلة بين شركتين:

«المؤسسة ABC

رمزكم رمزنا الهاتف

استناداً إلى الفقرة ما قبل الأخيرة من رسالتكم المؤرخة في 1969/12/15، وبناء على الرسالة التي بين أيديكم، يمكنكم أن تلاحظوا أن كفالة التركيب تغطي الأضرار التي لا نعد أنفسنا مسؤولين عنها.

فوجود كفالة تركيب يعطيكم مزايا جوهرية من غير أن تكونوا مستعدين للمساهمة في هذه التكاليف، ورجاؤنا نكرره مرة أخرى، لتعيدوا النظر في قضية المساهمة في التكاليف.

مع تحيات المحبة

المرفقات............»

إذا تركنا البنية الأدائية للنص السابق جانباً ولو إلى حين، فإن ما فيه من أخبار يوصلنا إلي البنية الموضوعية الآتية:



هذا الوضع التضمني يقع بين يدي المرسل، ويشكل البنية التعليلية للنص، على الرغم مع أن النص لم يُبنَ في الأساس أدائياً ليكون تعليلاً، إنما بني وظيفياً ليوجه الرجاء إلى المستقبل، ليفكر في أمر عدم رغبته في المساهمة في التأمين.

وبما أن غاية المرسل من رسالته هي إجراء تغيير أو تعديل فيما قد بعثه من قبل، فقد جدد رجاؤه مسوغاً إياه بحقيقة، والرسالة هذه ببنيتيها الأدائية والموضوعية يمكن أن تعرض على النحو التالي:

شكل يصور من ص ٢٤ بالأصل

فوضع المرسل/ المستقبل هو الذي يحدد الإطار التواصلي، والخطاب والتحية هما اللذان يميزان النص تواصلياً مقابل النصوص الأخرى، وصيغة «بخصوص» تعكس جوهر الموضوع وأساسه، وبين التركيبين علاقة ترابط طبيعية، مادامت البنية الأدائية تستلزم البنية الموضوعية وتشترطها، ومادامت البنية الموضوعية تتضمن البنية الأدائية وتصير بها جزءاً من فعل الاتصال.

وهكذا يتحول النص وبكل وضوح إلى فعل رجاء استناداً إلى العلاقات الوظيفية الملحوظة بين الإفادة والرجاء، وأما لب الموضوع فيشار إليه بصيغة «بخصوص»، واللافت هنا أنه لم يتم الرجاء المباشر للمساهمة في التكاليف، بل كان الرجاء لمراجعة مسألة المساهمة في التكاليف، وهذا الرجاء بالمساهمة يستخلص من الموقف غير اللغوي (الخارجي) الذي وجد فيه رجاء سابق لم يؤخذ به. فالموقف هنا كما هو واضح يسود الهدف، والبنية الموضوعية لفعل الاتصال هي هدف المرسل.

«المصنع ABC مدينة: A رمزكم: إخطاركم: رمزنا: التاريخ 1970/12/1.

نُرسل إليكم تصميم الورشة 9 وك 2+1/5588 كمرفقة محررة في خمس نسخ

نرجو إجراء الاختبار الأول لهذا التصميم حسب اللوائح السويدية الخاصة بالأوعية - A

الأوعية A تنتج في المصنع p في مدينة - L (في ألمانيا) وتسلم بوساطة BIV في ألمانيا، ونموذجا الأوعية A تناسب المصنع V في مدينة S وتناسب المعمل I وتصدير الأوعية ينبغي أن يتم في 1970/4/15.

ونظراً لقصر وقت التصدير نرجو إخبارنا عن الموعد الذي نحصل فيه على التصاميم بعد فحصها، هذا وتقبلوا خالص تحياتنا وخالص شكرنا لكم على جهودكم.

المصنع ZYX»

الرسالة السابقة نص معقد، تأخذ بنيته الموضوعية والأدائية الشكل الآتي:



فالنص السابق عموماً يتكون من أربعة عناصر هي: [إفادة + رجاءان + شكر] ويتكون من حيث المضمون من مقطعين نصيين هما:

- مقطع، موضوعه هو: العبوات، إنجازها، استلامها، تحديدها، تصديرها، والقوانين السويدية التي تنطبق عليها.
- مقطع آخر موضوعه الأساسي هو: التصميم، إرساله، الفحص الأولي له.. ومن المقطع أيضاً الشكر علي الجهود المبذولة، أي على الاختبار المتسامح فيه، وتحديد الموعد.

والدوال التي تشير إلى الحدث [Handlungstraeger] بالأوعية والتصميم هي التي تحدد موضوع كل مقطع منذ البداية، والبنية المقطعية في كل مقطع بسيطة؛ لأن اللوائح تُحدَّد مع تحديد الأوعية، فتتضمن الاختبار، والاختبار يتضمن بدوره الإرسال.

واللافت في النص هو العلاقة بين البنية الأدائية والبنية الموضوعية، وإمكانية الإفادة منذ البداية من اللوائح التي لا تظهر إلا بوصفها عنصراً شكلياً في الرجاء، ولا تؤدي في جملة مستقلة بحيث تؤدي وتحقق بذاتها مستقلة دون الارتباط بغيرها.

فالمقطع الأول يظهر على شكل إفادات تسوِّغ الرجاء أحياناً، وأما المقطع الثاني فإنه يتحقق بأنواع الرجاء التي تفصل من بعضها بوصفها فعلين لغويين مستقلين وذلك عن طريق الإفادات، والتي يمكنها أن تأتي بذاتها رجاءً مقروناً بمضمونين إخباريين.

والرجاء بأنواعه يسود عنصري النص 1 و3 عن طريق العلاقات الوظيفية القائمة بين الإفادات وتلك الأنواع من الرجاء، أما العنصران المتبقيان فلا يشكلان - إن صح التعبير - سوى المجال الذي يدخل فيه الرجاءان، وهذا لا يتضح باستقلاليتهما موضوعياً بل بعائديتهما إلى المقطع الثاني.

فالنص أدائياً يتكون بالطبع من أربعة عناصر نصية ليس بينها أي علاقة وظيفية، مع ملاحظة أن الشكر يمكن أن يكون تأكيداً للتعاون، ومرتبطاً وظيفياً بتوافق حالتي المرسل والمتلقي.

والرسالة بوصفها نصاً تشكل وحدة نصية تأخذ شكل الحوار الكتابي الذي جرى بين مراسلين، فتقترب بهذا الطابع الحواري من المحادثة، وتختلف من الحكاية،، وبالمقابل وكما يرى [Nijmegen] و[Schwitalla] تتميز المحادثة من التراسل بالقرب الزماني والمكاني للمتحادثين بحيث يتأثر المتكلم في بناء، تعبيره بإشارات معينة من السامع[44].

وللوصول إلى وصف مفصل للمحادثة ينصح بالعودة إلى الأسس التي رسمها [Henne] و[Rhebock]، ويكتفى هنا بتناول الخصائص اللازمة لتنظيم المحادثة في نظرية عامة للنص، فالمحادثة في حقيقتها وبناء على [هينيه] و[ريبوك] تتميز بالتفاعل بين المتكلم والمستمع[45] من حيث تبادل الأدوار بينهما، وما يقوله المستمع عندما يأتي دوره يسمى خطوة في المحادثة أو دوراً[46]، والدور في المحادثة هو في الأساس كلُّ جزء منها لا يتغير فيه المتحدثان، ولهذا تقارن المحادثة وفي مقامات مماثلة بالرسالة التي يتحاور فيها اثنان كتابياً فيعد النص المكتوب والمتبادل بينهما وحدة نصية.

فالمحادثات تقسم بداية إلى أدوار [أو مقاطع/ خطوات المحادثة]، ويؤكد كل من [Oreström] و[Kneip] أن هذا التقسيم يتطلب التمييز الدقيق بين المتكلم والسامع، ويشترط عدم عد مداخلات المستمع - التي لا ينظر إليها إلا على أنها بيانات وتعليقات مساندة - أدواراً كلامية، ولهذا يجب التمييز بين الدور الكلامي في المحادثة بوصفه فرصة المتكلم

للتعبير وبين البيان والتعليق؛ أي تمييزه من تعابير المستمع التي تدخل في الدور[47].

ويرى كل من [هينيه] و[ريبوك] أن المستمع لا يبقى مستمعاً منذ اللحظة التي يستسلم فيها الكلام، إنما يصبح مرسلاً، ويتحول إلى متكلم، وتصبح ردود أفعاله بيانات وتعليقات، وهذا ما يدعونا إلى ملاحظة أن:

- عدة أدوار في المحادثة تشكل مجموعة مسار المحادثة أو تتابعها[48]، ويتكون الدور من جانبه من فعل لغوي واحد أو من عدة أفعال لغوية، وإلى جانب هذا التصنيف المبدئي للمحادثة يرسم [Sorensens] عام 1978 نظاماً آخر للمحادثة، يميز فيه بين متكلم فاعل ومتكلم منفعل Reaktive[49]، ويعرضه على النحو الآتي:

A -------- ◄ B منفعل A ——— ◄ B فاعل

ينفعل [B] في الحالة الأولى بحديث [A] وفي الحالة الثانية يتولى [B] المبادرة في الحديث وعلى [A] أن ينفعل ثم يرد على [B] وفي الحالتين كلتيهما يتولى [B] دور الكلام.

- كل دور كلامي له خاصة تشبه ما للنصوص شريطة أن يتظمن هذا الدور الكلامي أكثر من خبر [Propostion]، وبين الأدوار الكلامية للمتكلم الفاعل علاقات ارتباطية، وعلاقات وحدة الموضوع أيضاً كتلك التي بين أفعال الكلام في الدور الكلامي الواحد.

والرسم التوضيحي الآتي يصور بنية محادثة بسيطة تاركاً الارتباطات العلائقية والموضوعية جانباً لتسهيل الشرح فقط، والموقف المرسوم نصياً يأخذ الشكل الآتي:

أ - أنا عطشان جداً، كأس من العصير يطفئ ظمئي.

ب - اشرب إذاً واحداً.

أ - صحيح ما تقولين، ولكني لا أجد شيئاً من العصير في الثلاجة، هلا تفضّلت بإحضاره من مخزن المنزل؟

ب - أنا ؟؟ هل فقدت صوابك؟ وللعلم وبما أننا في هذا الموضوع، كم هو جميل أن أوضح لك بأنني لم أقبل بك زوجاً لأكون خادمة لك..

أ - حسن!! حسن!! لقد فهمت.



اللوحة رقم ٥/ بنية صورة المحادثة

تتكون هذه المحادثة كما هو مبين من الرسم والحوار من خمسة أدوار كلامية بني اثنان منهما تراتبياً، فكان [أ] هو المتكلم الفاعل في القسم الأول من المحادثة، وصار [ب] يتولى دور الفاعل في المرحلة ما قبل الأخيرة من الكلام وانتقل [أ] إلى دور المنفعل.

فالمحادثة تبدأ بإفادتين يمكن عدها هنا **تعليلاً** لرجاء، غير مصرح به لغوياً، المتكلم [أ] يود دفع [ب] إلى أن يجلب له عصيراً، ولكنه لا ينطق بالرجاء صراحة، والموضوع هنا لا يتعلق برجاء غير مباشر بل بإفادتين يستخلص منهما رغبة المتكلم، وبما أن الأمر عموماً يتعلق بإفادات فبوسع [ب] أن يعدها مجرد إفادات، ويجيب بإفادة، ويعاند بكلمات أخرى.

والدور الكلامي الثاني لـ [أ] يكتسب وظيفة أخرى، وذلك عن طريق رد فعل [ب] وكأنه شكل مع الدور الأول دوراً كلامياً **واحداً**، يشكل هو الآخر نوعاً من التكرار للدور الأول، حيث يحاول [أ] مرة أخرى أن يحث [ب] على القيام بعمل محدد، غير أنه يحثه هذه المرة برجاء مباشر يعلل بإفادة.

وفي هذه النقطة يتضح كيف يتم تنظيم مسار النص أدائياً وموضوعياً عن طريق العلاقة المتبادلة بين الشركاء، فـ [أ] كان بمقدوره في الأصل أن يقول الشيء نفسه من غير رد فعل [ب]، إلا أننا برد فعل [ب] نعد تعابير [أ] شيئاً آخر، كما لو فعلنا هذا في حال افتراض عدم رد [ب].

وفي هذه النقطة يتضح كيف يتم تنظيم مسار النص أدائياً وموضوعياً عن طريق العلاقة المتبادلة بين الشركاء، فـ [أ] كان بمقدوره في الأصل أن يقول الشيء نفسه من غير رد فعل [ب]، إلا أننا برد فعل

[ب] نعد تعابير [أ] شيئاً اخر، كما لو فعلنا هذا في حال افتراض عدم رد [ب].

وأخيراً يمكن القول إن النص السابق يتكون من مقطعين نصيين يظهر فيهما ما يلي:

- الأول منه تسوده الرغبة في الحصول على العصير؛ الرغبة التي تنحصر في الدور الكلامي الفاعل لـ [أ].
- يتأثر [ب] برجاء [أ] وذلك باتخاذ موقف سلبي وتولي زمام المبادرة في آن واحد.
- والموقف بين المقطعين النصيين يأتي إذاً في الوسط؛ في الدور الكلامي الأخير لـ [ب] فتسود مطالبة [ب] هذا المقطع النصي.
- وبين الأخبار المفردة تأتي الصلات المتوقعة في الأصل ألا وهي الصلات الموضوعية التي ترجع إلى موضوع واحد وبها تحضر المحادثة.

وقبل أن نختم البحث يجدر بنا أن نقدم نصاً من التراث العربي لنتعرف بعض أسس نظرية النص فيه عملياً معتمدين في ذلك على ما قد أفيد من النماذج والأنماط التي سبق عرضها من نص أسطورة إلى رسالة فحوار، والنص الذي سنقف عنده مبني فنياً بناءً خاصاً يدركه كل من له صلة بالشعر العربي القديم من قريب أو بعيد، فهو يرجع إلى عصر عرفت فيه الحوليات التي كانت تنظم في حول كامل دليلاً على حرص المرسل الشديد على بناء النص على نحو فيه تهذيب وصقل وانسجام وتناسق وتكامل من الناحية النظرية.

والنابغة الذبياني هو المرسل هنا، فهو يقف مادحاً واصفاً، والمديح كما هو معروف ينصب بالدرجة الأولى على إضفاء الصفات والخصال الحميدة من شجاعة وتضحية ومروءة وإباء بالممدوح أو بمن يخصه.

وما المقطع الشعري الآتي سوى مثال على نموذج نصي يتردد كثيراً في التراث العربي الشعري، فكيف يبدو هذا النص من منظور «نظرية النص الحديثة»؟:

إذا ما غزوا بالجيش حَلَّقَ فوقهم	عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ
يصاحِبْنَهم حتى يُغِرْن مغارهم	من الضاريات بالدماء الدوارِبِ
تراهن خلف القوم خزراً عيونها	جلوس الشيوخ في ثياب المرانبِ
جوانح قد أيقن أن قبيله	إذا ما التقى الجمعان أول غالبِ
لهن عليهم عادة قد عرفنها	إذا عرض الخطي فوق الكواثبِ

من التدقيق في النص ومحاولة تحديد مزايا بنيته على المستويات المختلفة: الدلالية منها والبنيوية، ومن التدقيق فيه من زاوية الأفعال اللغوية، يمكن إعطاء صورة أولية عن طبيعة بنائه اعتماداً على ما تقدم عرضه من أسس نظرية:

- فالبنية الدلالية الجامعة للنص أو قل الغرض الذي أراد المرسل أن يحققه، ويوصله إلي المتلقي هو المديح الذي يشكل إطاراً عاماً ورابطاً شاملاً بين الوحدات النصية الدلالية التي تتفاوت في تركيبها سهولة أو تعقيداً، والبنية الدلالية العامة الجامعة هذه تسمى بالفعل اللغوي السائد الذي يتضمن الأفعال اللغوية الأخرى التي تكمله وتفصل في جزئياته.
- البنية النصية بمجملها تتكون من وحدات نصية متعددة ومتنوعة بدءاً من أول النص إلي نهايته، وكل وحدة نصية تشكل بذاتها وحدة موضوعية جزئية تتفاعل وتتداخل مع غيرها على اختلاف طبيعة الترابط الداخلي بين تلك الوحدات وهذا الترابط قد يكون زمانياً أو

تعليلياً أو توضيحياً أو إسنادياً بالضمائر ليتشكل منها في النهاية وحدة لغوية عليا متكاملة هي النص.

- ونظراً لتعدد الوحدات النصية وتلازمها جاءت الأفعال اللغوية مترابطة متماسكة تكاد تشكل حلقات في سلسلة واحدة؛ لأن الحديث في الفعل الواحد يتمم ما قبله إن لم يكن يفسره أو يوسعه.

- أدّى المديح الذي أشير إليه بوصفه بنية دلالية سائدة في النص، أو قل أرسل إلى المتلقي باستعمال آلية بناء أخرى متميزة أكسبت البنية النصية طابعاً خاصاً وفريداً؛ لأن الموضوع الرئيس فيها لم يعرض مباشرة، إنما اعتمد المرسل فيه - كما هو واضح من الوحدات النصية الصغرى - على الأسلوب الوصفي غير المباشر الذي يعد من مستلزمات الموضوع المهيمن في مثل هذه الحالات، فقد وصف النص مقتضيات قريبة أو بعيدة فجاءت متممة للهدف الأولي منه من حيث تقديم صورة دقيقة من طباع قوم الممدوح وما يتسمون به من خصائص في ظرف قاس وحرج يصاب فيه الإنسان العادي بالذعر والهلع، في الوقت الذي يلاحظ فيه المحلل لطبيعة هذا النص أنه كل متكامل في أفعاله إلى درجة جاءت فيه الجمل وكأنها بل تمثل سلوكيات جاء التعبير عنها بأساليب وصفية متعددة.

- الحديث عن قوم الممدوح في زمان الغزو، وارتباط جملة من الأفعال اللغوية بهذا الحدث، لأن مشاهدة هذه الأفعال ومعايشتها مشروطة بتنفيذ فعل رئيسي، يسمى منطلق النص.

- الإشارة المباشرة والدقيقة إلى قوة قبيلة الممدوح من خلال ملازمة تلك الطيور الجارحة لها ومعرفتها اليقينة أنهم سينتصرون وأنهم سيحظون بنصيب كبير من الطعام الذي تعودوا أن يحصلوا عليه في مثل هذه المناسبة، فهم دائماً منتصرون، لا يعرف الفشل إليهم سبيلاً.

نعم إن النص السابق بغض النظر عن طبيعته الوصفية التي تعتمد على العرض مبني بناء أولياً على الأفعال اللغوية التي تتشكل أحياناً من جملة تؤدي الغرض أو من عدة جمل تصب جميعها في قالب التصوير الدقيق للخبر أو المعلومة التي أراد المرسل أن يوصلها للمتلقي.

إلا أن اللافت فيه عموماً هو عنصر الحركة الذي لازمته جملة من الأفعال التي أعطته حيوية خاصة؛ لأن هذه الأفعال وجدت في النظام اللغوي العربي أصلاً للإشارة إلى مثل هذه الحالات، إلا ما ندر منها وكان مجازياً، ولعل الأمثلة الآتية تؤيد هذا الحكم:

يغرن - حَلَّقَ - يصاحبنهم - تهتدي - جنوح - لقاء الجمعين - الدوارب - الضاريات.

أما عن طبيعة العلاقات بين الوحدات النصية فصورتها واضحة وتتضح أكثر حين يتم الانتقال من الحقل الدلالي الواحد أو البنية الدلالية السائدة إلى الدلالات الجزئية: فالوحدات النصية بأفعالها اللغوية على اختلاف درجة بينها تشكل وحدة دلالية متكاملة تتشابك فيه العلاقات والصلات الداخلية وتتنوع.

شكل يصور من ص ٣٢ بالأصل

وأما الروابط الداخلية بين مكونات النص، فهي متنوعة، ومنها:

1 - الربط الزماني: التحليق مرتبط زمانياً بالغزو.

- اهتداء عصائب الطير مرتبط بالتحليق.

- المصاحبة مقترنة بالغزو فالحركة.

- الإغارة مشروطة زمانياً بالغزو فالمصاحبة؛ لأنها لا تغير ما لم يغر.

- رؤيتها جوانح مشروط زمانياً بتحليقها وتحركها مع القوم.

- تحقيق النصر مشروط بلقاء الجمعين.

2 - الربط الداخلي [الترابط النسبي] وذلك من خلال ربط بعض جزئيات النص ببعضها استناداً إلى الضمائر بما فيها من عائدية إلى عناصر سابقة، وهذه المرجعية المحققة بالضمائر تمنح النص وحدة عضوية كلية، وترابطاً بين الوحدات النصية بما فيها الأفعال اللغوية كما هو الأمر في الأمثلة الآتية:

- **غزوا** بالجيش/ حلق فوقهم/ يصاحبنهم/ مغارهم/ لهن عليهم عادة: فواو الجماعة، وهم بوصفه **ضميراً متصلاً** للجمع المذكر الغائب يرجعان إلي مرجع واحد هو قوم الممدوح، وتكرار «الواو» و«هم» في وحدات نصية مختلفة، وفي أفعال لغوية متعددة دليل علي تكامل الوحدة البنائية الدلالية.

3 - الربط المرجعي والتنويع فيه:

- وصف الموقف أو السياق الذي ذكرت فيه الطيور المحلقة راجع **أصلاً** إلى الموضوع الرئيس؛ المديح وما يتطلبه من وصف للممدوح، فالعلاقة بين الأفعال اللغوية المتعددة في النص والغرض الأساسي فيه علاقة مرجعية - براغماتية، وكذلك العلاقات بين الوحدات النصية الصغرى.

- إن النص السابق بكل وحداته وأفعاله منظم في بنية تراتبية أشبه ما تكون بالهرم الذي يقوم على قاعدة أساسية، تتوالى الدرجات الأخرى لتكون في بنية تراتبية **مرجعياً ومنطقياً** للأحداث، فضلاً عن التصعيد فيها وذلك في الانتقال من العام إلي الجزئيات التي تعطي الفكرة قوة.

هذا مثال بسيط على الآلية التي يبدو فيها نص شعري من خلال نظرية النص التي وجدت بيئتها الخصبة في المدارس الغربية، هذا مع العلم بأن الدراسات العربية الأدبية والنقدية قد أشبعت موضوعي النص والتناص درساً وتحليلاً، فضلاً عن ورود ملاحظات أولية لا يستهان بها في حقل البحث الأدبي للنص الشعري وتحليله من خلال طرح الأطر العامة التي يتسم بها النص الشعري على اختلاف موضوعه.

هذا جهد متواضع حاولت أن أتدم فيه فكرة أولية عن بعض أسس نظرية النص واتجاهات دراسة النص من هذه الزاوية، آمل أن أكون قد وفقت في تحقيق المراد والله أسأل التوفيق وسداد الخطى.

ثبت الهوامش

1 - ينظر:

- W. Kallmeyer/ R. Meyer-Hermann: Textlinguistik, (لسانيات النص)، In: Lexikon der germanistischen Linguistik, 2 Aufi. Tübingen, 1980, S. 243-258.

2 - ينظر:

- Grewendorf, Gümtr: Sprechacttheorie (نظرية فعل الكلام), In: LGL, 2. Aufl. Tübingen, 1980, S. 287-293.

3 - وللتفصيل في وصف هذا المبدأ ينظر:

- Gerd Schamk, Nijmegen, Gesprochene Sprache und Gesprächanalyse (اللغة المحكية وتحليل المحادثة), In: LG. 1980, S. 313-322.

4 - ينظر:

- Luckman, Thomas: Aspekte einer Theorie der Sozialkommunikation (مظاهر نظرية التواصل الاجتماعي), In - LGl. 1980, S. 28-41/ Heeschen, Volker: Theorie des sprachlichen Handelns (نظرية السلوك اللغوي), In LGL. 1980, S, 259-267.

5- ينظر

S. Scmidt: Texttheorie (نظرية النص), 2. Aufl. München, 1976, S. 49.

6 - ويصرف النظر هنا عن المكونات غير اللغوية كالإيماء والحركة...

7 - ينظر هنا كل من:

- E. Gülich/ W. Raible, Linguistische Textmodelle (النماذج اللسانية للنص), München 1977 (a), S. 46.

8 - ينظر: شميدت 1976/ص 104.

9 - الشكل مستمد من:

- W. Koch/ I. Rosengren/ M. Schonebohm, Sprachhandlungsstruktur des Textes (بنية الفعل اللغوي في النص), Fachsprachliche Kommunikation (الاتصال باللغة التخصصية) (1978) I. Lund. Ebenfalls erschienen in M. Linnarud/ J. Svarvik 1979 (Hrsg).

10 - شريطة أن تصل هذه الردود إلى المرسل.

11 - ينظر هنا غوليش ورايبله 1977/أ/ ص 30.

12 - ومن ممثلي الفرضية التي من هذا القبيل هارفيغ الذي كتب مؤلفين مميزين في هذا الباب عن آلية بناء النص وعلاقتها بالاستبدال الداخلي بالضمائر فيه ينظر:

- H. Harweg: Pronomina und Textkonstitution (الضمائر وقوام النص), München, 1968.

- H. Harweg: Subistutional Text Linguistics (لسانيات الاستبدال النصي), In: W.U. Dressler: Current Trends in Textlinguistics (تبادل الاتجاهات في اللسانيات النصية), Berlin/ New York 1978, S. 274.

- فضلاً عن هذا فإن برينكر قد يحسب من ممثلي هذه الفرضية لما تقدم به من بحث متميز في باب اللسانيات النصية في حديثه عن تعريف اللسانيات النصية ومهمتها في:

- K. Brinker: Zur Gegendstandsbestimmung und Aufgabenstellung der Textlinguistik (نحو تحديد اللسانيات النصية وطرح مسائلها), In: J. S. Petöfi, 3ff.

13 - ويمثل هذا الاتجاه كل من هاليداي حسن 1976/ آيزنبرغ 1976/ شميدت 1976/ فان دايجك 1977، 1979/ غوليش ورايبليه 1977أ و1977ب/ كوخ روزينغرين وشونبوم 1978، 1979/ تسيفرمان 1978، أو من 1979/ رايبليه 1979/ فيهفيغر 1979.

14 - ينظر النص والخطاب لـ «فان دايجك»:

- T. A. von Dijk: Text and Context, Explorations in the semantics and pragmatics of Discourse (النص والسياق، تحريات في دلالة الخطاب وتداوله), London/ New York 1977, S.3.

15 - ينظر كل من:

- S. Schmidt: Texttheorie (نظرية النص) 2. Aufl. München, 1976, S. 15.

- H. Isenberg: "Text "vs". Satz. ("النص مقابل الجملة") I,: F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg), Problem der Textgrammatik (قضايا نحو النص) II, Berlin, 1977, S. 119.

- U. Oomen: Texts and Sentences, (النصوص والجمل) In: J.S. Petofi, 1977, S. 273.

16 - وممن ينبغي ذكرهم هنا: دانيش/ هارفيغ/ لإينريش/ هيغر/ بيتوفي، pike/، وينظر للغرض نفسه الآراء والتوجهات التي ذكرها كل ممن يلي في مؤلفاتهم:

- E. Gülich/ W. Rabile: Linguistische Textmodelle (الأنماط اللغوية للنصوص), München, 1977 (a).

- M. A. K. Halliday/ R. Hassan in English (التماسك في اللغة الإنكليزية). London, 1976.

- M.A.K. Halliday: Text as semantics choice in social contexts (النص كالدلالة يختار في سياقات اجتماعية). In; T.A. van Dijk/ J.S. Petöfi (Hrsg). Grammars and Desctiptions, Berlin/ New York 1977, S. 176.

- E.U. Grobe: Text und kommunikation (النص والاتصال), Stuttgart, 1976.

17 – ينظر المؤلفات السابقان هاليداي وحسن 1976 ص 19.

18 – لتعرف مفهوم الوظيفة ينظر:

- K. Zimmermann: Erkundigungen zur texttypologie (تحريات في تنميط النص) Tübingen, 1978, S. 77, 93.

19 – وينظر Zimmermann في المصدر السابق نفسه 1978 ص 77.

20 – ينظر فان دايجك 1972:

- T. A. von Dijk: Some aspects of text grammars (بعض أوجه نحو النص), The hague paris, 1972.

21 – ينظر المؤلف السابق نفسه 1978 ص 518.

22 – ثمة أفكار مماثلة موجودة لدى كل من كوخ وروزنغرين وشونيبوم في:

- W. Koch/ I. Rosengren/ M. Schonebohm: Sprachhandlungsstruktur des Textes (بنية الفعل اللغوي للنص). Fachsprachliche Kommunikation I (الاتصال باللغة التخصصية)., Lund 1978. Ebenfaals ereschienen in M. Linnarud/ J. Sartvik (Hrsg), Kommunikativ Kompetens och fackspråk (الكفاية الاتصالية واللغة التخصصية), Lund 1979.

23 – ينظر آيزينبرغ 1976 ص 48:

- H. Isenberg: Einige Frundbegriffe für eine linguistische Textteorie (بعض أسس نظرية النص اللغوية). In: F. Danes/ D. Vieweger (Hrsg). Probleme der Textgrammatik (في قضايا نحو النص), Berlin 1979, S. 48.

24 – ينظر المؤلف السابق نفسه 1976 ص 71.

25 – ينظر المؤلف نفسه 1976 ص 58.

26 – المصدر السابق نفسه ص 77.

27 – ينظر غوليش ورايبليه 1977أ/ 1977ب.

28 – المؤلف السابق نفسه 1977ب/ ص 134.

29 – ينظر في هذا المقام:

- E. Agricola,: Text - Textaktanten - Informationsken (النص وأقطاب النص وجوهر المعلومة) In: F. Danes/ D. viehweger (Hrsg), Probleme der txtgrammatik (قضايا نحو الأجرومية) II, Berlin, 1977, S. 14.

30 – شيكر 1973 ص 37:

- M. Schecher: Sem-und Themenanalysen als textlinguistische Beschreeibingsverfahren (تحليلات الوحدات الدلالية والموضوعية بوصفها إجراءات وصف لغوية نصية), in: ds. 2, 1973, S. 37.

31 – ينظر كوخ م روزنغرين/ شوتبلوم 1978، 1979.

32 – آخذاً بمصطلحات غوليش وربيله 1977أ/ 1977ب.

33 – لقد توقف الكثير من العلماء أمام ظاهرة الفعل اللغوي على اختلاف مشاربهم، وكان لهم في ذلك مواقف وآراء خاصة، ولعل عناوين المؤلفات الآتية خير دليل على هذا الاهتمام بهذا الموضوع الحيوي في التحليل اللغوي سواء كان على مستوى الجملة أو على مستوى النص:

- G. Grewendorf: Sprechacttheorie (نظرية فعل الكلام), In: LGL, 2. BD. Tübingen, 1980, S. 287-293.

- D. Wunderlich: Studien zur Sprachakttheorie (دراسات في نظرية الفعل اللغوي), Feankfurt/ Main 1979.

J. R. Dearle: Classification of Illocutionary Acts (تصنيف الأفعال المحققة). In: Language in society 5, 1976, S. I.

- W. Motsch: Einstellungskonfigurationen und sprachliche Äuberungen (أشكال التصور والتعابير اللغوية). In: Rosengren 1979 a.

- I. Rosengren: Die Sprachhandlung als Mittel um Zweck (الفعل اللغوي أداة نحو الهدف) (1979). In: Rosengren 1979 a.

34 – وينظر هنا روسيبال 1979/ ص 155:

- H. Rossipal: Pragmatische Motivionsstruktur in Fachtexten (البنية النفعية التعليلية في النصوص التخصصية). In: Fachsprachen und Gemeinsprache (في مجلة اللغات التخصصية واللغة العامة), Jahrbuch 1978, Düsseldorf 1979, S. 155.

35 - وينظر شيكر 1973/ ص 30.

36 - ينظر «لانغ» 1977 وص 67:

- E. Lang: Semantik der koordinativen Verknüpfung 1977, S. 67.

37 - ينظر العالم اللغوي الألماني ليرشنر الذي حلل النص معتمداً على هذه الاتباعات أو الإلحاقات:

- G. Lerchner: Die Kommunikationsstrategie im literarischen Text (استراتيجيات الاتصال في النص الأدبي) In: Linguistische Studie في مجلة دراسات لسانية (العدد 50) VBerlin 1978, S. 77.

38 - ينظر: تسيقُرمان 1978 ص 12، كما ينظر:

- B. Sigurd: Om textens dynamik. In: S. Eliasson (Hrsg): Svenskan I modern belysning. Lund, 1978.

39 - ينظر تسيقُرمان/ 1978 ص 68.

40 - ينظر في هذا السياق دانيش:

- F. Danes, zur semantischen und thematischen Struktur des Kommunikats (نحو البنية الدلالية والموضوعية للمادة الاتصالية), 1979, In: F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg). Probleme der Textgrammatik, Berlin 1976, ff 29.

41 - ينظر فيهفيغر 1978، ص 149:

- D. Viehweger: Struktur und Funktion nominativer Ketten im Text (بنية البنى الاسمية ووظيفتها في النص), In: W. Motsch 9Hrsg), Kontexte der grammatiktheorie (مقامات النظرية النحوية). Berlin 1978, S. 149.

42 - وينظر هنا موقف كل من غوليش ورايبليه وآغريكولا الذين سبقت الإشارة إليهم كما ينظر بريموند 1973 وكوخ 1979:

- C. Bremond: Logique de récit, paris 1973.

- W. Kock: Kasusgrammatik und, sprachliche Ebenen (قواعد الحالة الإعرابية والمستويات اللغوية), Zum Verhaltnis von Systemlinguistik und Pragmatik (في العلاقة بين اللسانيات النظامية واللسانيات النفعية), In: Rosengren (1979 a).

43 - ينظر غوليش ورايبله: علامات تقسيم الزمان والمكان 1997 ب.

44 – ولتحقيق شرح مفصل عن موصف المحادثة وأسسها ينظر:

- F. Sch. Nijmengen/ J. Schwitalla: Gresprochene Sprache und Gresprächs-Analysse. (اللغة المحكية وتحليل المحادثة) In: Lexikon der germanistischen Linguistik (في معجم اللسانيات الجرمانية), Tübingen, 2. Aufl. 1980, 313-322.

- H. Henne/ H. Rehbock: Einführung in die Gesprächanalyse (مدخل إلى تحليل المحادثة), Berlin? New York, 1979, S. 22.

45 – ينظر H. Henne/ H. Rehbock المصدر السابق نفسه 1977 ص 22.

46 – المصدر السابق نفسه والصفحة نفسها.

47 – ولتعريف هذه الأسس وتمييزها ينظر «مدخل إلى تحليل المحادثة لهينه وريبوك: henne Rehbock،/ ،: 1979 الذي سبق ذكره كما وينظر:

- B. Oreström: Supports in English. In: Survey of spoken english. Lund, 1977.

- R. Kneip; Der Kommentarschritt- eine Analysekategorie der Gesprächstheorie. In: T. Petterson (Hrsg), Papers from the fith scandinavian conference of linguistics. Part. II, Lund, 1979.

48 – ينظر هينه وريبوك 1979 ص 20.

49 – ينظر هينه وريبوك 1979/ ص 205 وكذلك سيرونسين 1978/ ص 211:

- V. Sørensen: Dialogue; Negatiation of text. In: K. Gregersen (Hrsg)" Papers from furth Scandinavian Conference of linguistics. Odense 1978, S. 211.

لأنهم ميزوا بين الحديث الهادف وبين الحديث الاستحساني التأثري.

ثبت المصادر والمراجع

1 - E. Agricola,: Text-Taxtaktanten - Informationskern (النص وأقطاب النص ولب المعلومة), In: F F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg), Probleme der textgrammatik (قضايا نحو الأجرومية), II, Berlin, 1977.

2 - C. Bremond; Logique de récit, Paris 1973.

3 - K. Brinker: Zur Gegenstandsbestimmung und Aufgabenstellung der Textlinguistik (1977), In: J.S. Petofi, 1979, S.3.

4 - F. Danes, Zur semantischen und thematischen Struktur des Kommunikats 1979, In: F. Danes/ D. Viehweger (Hrsg,) Probleme der textgrammatik, berlin 1976, ff 29.

5 - A. von Dijk:

- Some aspacts of text grammars, The Hague/ paris, 1972.

- Philosophy of action and theory of narrative, Amsterdam, 1974.

- Text and context. Exporations in the semantics and pragmatics of Discours. London/ New York 1977.

- New Developments and problems in Textlinguistics. In: J.s. Petofi, 1979, S. 509.

6 - T. A. van Dijk/ J.s. Petofi (Hrsg.): Grammar and Descriptions. Berlin/ New York, 1977.

7 - W. U. Dressler (Hrsg,): Corrent Ternds in Textlinguistics, Berlin/ New York, 1978.

8 - G. Grewendorf: Sprechactteorie, In: LGL, 2. Bd. Tubingen, 1980, S. 287-293.

9 - E. U. Grobe: Text und Kommunikation, Stuttgart, 1976.

10 - E. GUlich/ W. Rable.

- Lingustische Textmodelle, Munchen, 1977 (a).

- Uberlegunagen zu einer makreostrukturellen Textanalyse: J. Thrber, The Lover and his lass. In: T. A. van Dijk/ J.S. Petofi (Hrsg.), Grammars and Descriptions, Berlin/ New York 1977, S. 132.

11 - M. A. K. Halliday/ R. Hassan: Cohesion in English. London, 1976.

12 - M. A. K. Halliday: Text as semantics choice in social contexts. In: T. A. van Dijk/ J. S. Petofi (Hrgs.) Grammars and Descriptions, Berlin/ New York 1977, S. 176.

13 - R. Harweg.

- Pronomina und Textkonstitution. Munchen 1968.

- Substitutional Text linguistics, in: Dressler 1978, S. 274.

14 - H. Henne/ H. Rehbock; Einfuhrung in die Gesprachanalyse, Berlin? New York, 1979.

15 - H. Isenberg:

- Einige Grundlbegriffe fur fine linguistische Texttheorie. In: F. Danes/ D. Vieweger (Hrsg.) Probleme der textgrammatik, Berlin 1976.

"Text "vs" Satz", In: F. Danes/ D. Vieweger (Hrsg), Probleme der Textgrammatik II, Berlin/ New York 1977, S. 119.

16 - R. Kneip: Der Kommentarschritt-eine Analysekategorie der Gesprachstheorie. In: T. Petterson (Hrsgh.), Papers from the fith scandinavian conference of linguistics, Parts. II, Lund, 1979.

17 - W. Koch: Kasusgrammatik und, sprachliche Ebenen, Zum Verhaltnis von Systemlinguistik und Pragmatik, In: Rosengren (1979 a).

18 - W. Koch/ I. Rosengren/ M. Schonebohm:

- Sprachhandlungsstruktur des Textes. Fachsprachliche Kommunikation I., Lund 1978. Ebenfaals erschienen in M. Linnarud/ J. Svartvik (Hrsg.), Kommunikative Kompetens och facksprak, Lund 1979.

- Analyse fachsprachlicher Texte. Facshprachliche Kommunikation 2, Lund 1979.

19 - W. Kummer: Grundlagen der Texttheorie (أسس نظرية النص), Reinbek 1975.

20 - E. Lang; Semantik der kooedinativen Verknupfung, Berlin 1977.

21 - G. Lerchner: Die Kommunikationssrategie im literarischen Text. In: Linguistische Studien 50, Berlin 1978, S. 77.

22 - W. Motsch: Einstellungskonfigurationenund sprachliche Auberungen. In; Rosengren 1979 a.

23 - G. Sch. Nijmegen/ J. Schwitalla: Gesproschene Sprache und Gesprachs - Analyse. In: Lexikon der germanistischen Linguistik, Tubingen, 2. Aufl. 1980, 313-322.

24 - U. Oomen; Texts and semantics. In: J.S. Petofi, 1977. S. 272.

25 - B. Orestrom: Supports in English. In: Survey of spoken english. Lung, 1977.

26 - J.S. Petofi: A. formal semiotic text theory as an intergrated theory of natural language. In: W. Dressler, 1978, S. 35.

27 - J.S. Petofi (Hrsg.): Text vs Sentence (النص مقابل الجملة), Hamburg, 1979.

28 - W. Raible: Zum Textbegriff zur Textlinguistik. In: J.S. Petofi, 1979, S. 63.

29 - I. Rosengren (Hrsg.): Sprache und pragmatik Lund, 1979 a.

30 - I. Rosengren: Die Sprachhandlung als Mittel zum Zwech (1979 b). In Rosengren 1979a.

31 - H. Rossipal: Pragmatisch Motivationsstruktur in Fachtexten. In: Fachsprachen ind Gemeinsprache, Jahrbuch 1978, Dusseldorf 1979, S. 155.

32 - M. Schecher: Sem-und Themenanalysen als textlinguistische Beschreibungsverfahren, in: ds. 2, 1973, S. 16.

33 - Th. M. Scheerer/ M. Winkler: Zum Versuch einer universalen Erzahlgrammatik bei Claude bremond. Darstellung, Anwendungsprobleme und Modellkritik. In: Poerica 8, 1976, S. I.

34 - S. Schmidt: Texttheorie (نظرية النص), 2, Aufl. Muchen 1976.

35 - J.R. Searle; Classification of Illocutionary Acts. In Language in society 5, 1979, S. 1.

36 - B. Sigurd: Om textens dynamik. In: S. Eliasson (Hrsg.): Svenskan I modern belysing. Lund, 1978.

37 - V. Sørensen: Dialogue: Negotiation of texts. In: K. Gresgersen (Hrsg.): papres from Fourth Scandinavian Conference of Linguistics. Odense 1978, S. 211.

38 - D. Viehweeger:

- Struktur und Funktion nominativer ketten im text, In: W. Motsch (Hrsg.), Kontentexte der grammatiktheorie, Berlin 1978, S. 149.

- Pragmatische Voraussetzungen, deskriptive und kommunikative Wxpliztat von Texten. In: Rosengren 1979 a.

39 - D. Wunderlich: Studien zur Sprachkttheorie (دراسات في نظرية الفعل اللغوي), Frankfurt/ main 1976.

40 K. Ximmermann; Erkundigungen zur Texttypologie (تحريات في تنميط النص) Tubingen, 1978.



بعد ظهور مصطلح التناص تناول النقاد مشكلة السرقات من جديد في ضوء هذا المفهوم الوارد من الغرب، وإن كانوا لم يتجاوزوا الاستعراض والتنبيه إلى التشابه والاختلاف بين هذا وذاك منصرفين جزئياً أو كلياً إلى تعريف التناص كما ورد علينا من الغرب ومجرين مفاهيمه بحذافيرها في تطبيقاتهم على النص العربي، لا نكاد نستثني منهم غير د. محمد مفتاح الذي اتجه في تنظيره إلى تركيب المفاهيم المختلفة، لجعلها أكثر إجرائية وعلمية في التناول، بغض النظر عما يقال عن تطبيقاته. وقد كان المغاربة بهذا سباقين إلى الموضوع تعريفاً وتطبيقاً وتنظيراً، خاصة في كتابات د. محمد بنيس، ود. محمد مفتاح، بالإضافة إلى تطبيقات عبدالله راجع السائرة على هدي ما سطره د. محمد بنيس في (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب). وأخيراً دراسة د. محمد علي الرباوي الموسعة عن شعر المغرب الشرقي.

وهذا لا يعني عدم اهتمام النقاد والدارسين العرب من الأقطار الأخرى بالموضوع، فقد انتشرت، منذ سنوات الثمانين، وبسرعة، الدراسات التي تعنى بهذه الظاهرة، ولكننا نكتفي هنا بتقديم قراءة خاصة لأحد الرواد المغاربة في هذا المجال، وهو د. محمد بنيس.

تناول د. محمد بنيس ظاهرة التناص في رسالته «**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**» وفي أطروحته «**الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**». وطبعتها نفس الرؤية، وإن كانت الاستفادة من الأدوات المعرفية أوسع في الثانية منها في الأولى. وفي البحثين معاً، احتفل، في الجانب النظري، بما أنجز في الغرب، منطلقاً من فكرة مسبقة، هي أن

القراءة **المحدثة** تسلك سبيلاً مغايراً و« **متقدماً** » عما كانت عليه قديماً[1]، دون أن يقدم على صحة الدعوى أي دليل من هذا القديم «المتخلف»!. وإذا كان القديم لا يستحق أن يُبحث له عن مسوغات القدح فيه (يكفي أنه قديم في نظر هذه الحداثة)، فعسى أن يكون لدعوى تقدم القراءة المحدثة من الأسس والأدوات والتأويلات ما يجعل القارئ مقتنعاً بها مسلماً بطروحاتها.

لهذه الغاية يستعير د. محمد بنيس ثلاثة معايير من كريستيفا Kristeva وهودبين Houdbine يعتبرها بمثابة «قوانين» يقيس بها مدى «الوعي» الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة، وهذه القوانين هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار.

أ - **فالاجترار**، في نظره، كان سائداً في «عصور الانحطاط... حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني»[4].

ب - و**الامتصاص** مرحلة أعلى من المرحلة الأولى، يقر بأهمية النص الغائب وقداسته «يعيد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها»[5].

ج - أما **الحوار** فأعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب إذ «يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صُلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار... فالشاعر أو الكاتب... يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية...»[6]. وفي هذه المرحلة « **العليا** » يصعد د. محمد بنيس من لهجته خاصة في وصف هذا «القانون» بالصلابة والقدرة على التحطيم والنسف والكفاءة في جرف كل ما هو مقدس. وهي لغة إيديولوجية عنيفة، ماانفك يؤاخذه عليها النقاد[7]، ويقول د. محمد العمري: «ومن الأكيد أن كتابة

صفحات من التمجيد للشعر المعاصر والقدح في تقاليد وقوانين الشعر عند العرب وفي الاجترار والمجترين من شأنه أن يشغل الباحث عن النظر في آليات تطور الأشكال وفاعليتها »[7].

والظاهر أن الباحث استعار هذه «القوانين» من الغرب دون أن يجري عليها أي تغيير يخضعها للمجال التداولي الجديد فاكتفى بـ «اجترار» تلك المصطلحات بمفاهيمها الأصلية، وكأنه أراد بذلك أن «يكرر» تجربة (تيل كيل) في دعوتها إلى التمرد والنسف والهدم لكل القيم بعد فشلها في الميدان السياسي. وقد انتبه د. محمد مفتاح إلى أن اختزال بعض الدراسات، التناص أو الحوارية في السخرية مرتبط بهذا المد الاحتجاجي والاعتراضي[9] على مستوى الواقع الإيديولوجي «**فالمفهوم** [كما يقول] نشأ في ظروف اعتراضية: الاعتراض على المؤسسات السياسية **والثقافية والعلوم** الرائجة. وكانت شعارات المرحلة هي القطيعة، والإبدال... والفوضى... والعماء... والتناص... من زمرة هذه المفاهيم الثورية...»[10].

إن هذه المصطلحات (الاجترار، والامتصاص، والحوار) ذات الحمولة المغرضة تؤدي في النهاية إلى تمجيد بعض النصوص بحسب «درجة وعي» أصحابها، واتهام آخرين بعدم الوعي. أو على الأصح، بحسب درجة الهدم للمقدس أو عدمه. فالشعرية، بهذا المنظور، يكمن سرها في هذا الهدم، وهو المقياس الذي سبق لأدونيس أن رفع به شاعرية وحداثة جبران[11]، وأراد به د. محمد بنيس الرفع من شأن شعر اليسار؛ إذ هناك شعر **حديث**، فشعر **حر**، ثم شعر «**معاصر**» هو شعر اليسار[12].

هذه بعض المنطلقات النظرية للباحث، سرد بعدها، في «**ظاهرة الشعر المعاصر**» مجالات التناص، زاعماً أن اهتمامات الشعراء المغاربة «المعاصرين»: «بلغت حداً لم يكن يخطر على بال الشعراء الذين سبقوهم

من كلاسيكيين ورومانسيين... ذلك أن الشاعر المغربي المعاصر اتجه بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها مع اعتبار تشعباتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة ثم الفنون غير الأدبية من تشكيل ومعمار وسينما ورقص ومسرح بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية والقانونية، بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية»[13]. ومثل هذا الكلام الذي يدخل في باب المزايدات أكثر مما يدخل في باب العلم، هو الذي وصفه د. أحمد المعداوي بأنه أشبه ما يكون بالحديث عن أبطال الأساطير. وقد صدر منه هو أيضاً ما يندرج تحته يوماً ما فما تمالك عنه حتى سرد بعضاً منه واعترف بتفاهته قائلاً: «وبالطبع فإن هذا الكلام الذي يبدو لي الآن أشبه ما يكون بحديث السحرة والراجمين بالغيب إنما أريد به تضخيم ثقافة الشاعر الحديث ومعاناته لتأخذ تجربته وما تتضمنه من رسالة شعرية حجماً يؤهلها»[14]. وهذه «الذخيرة» الثقافة كما يسميها د. محمد بنيس استفاد الشعر منها، في موضوع التناص، في المجالات التالية:

1 - الذاكرة الشعرية: ويقصد بها «جميع الشعر الإنساني» سواء أكان قديماً أم حديثاً، عربياً أم أجنبياً، باللغة الفصحى أم الدارجة[15] مما يعلق بأذهان الشعراء، وقد ينسونه، ومع ذلك يتسرب إلى ما يكتبون، وهو ما يعلق كذلك بأذهان القراء فيذكرون منه ما يذكرون وقد تستثير فيهم هذه النصوص ما أنسوه. وهنا يحترس د. محمد بنيس فيسجل ما يكتنف القراءة من صعوبات، وما قد تسقط فيه من زلل غير مقصود مادام النص الشعري شبكة من النصوص الشعرية الأخرى تمر خلال شبكة من النصوص التي تكون ذاكرة القارئ[16]. وبعد هذا التقديم للذاكرة الشعرية يعين المتون الشعرية الكامنة في الشعر المغربي المعاصر كنصوص غائبة فيحددها في:

1 - المتن الشعري العربي المعاصر.

2- المتن الشعري العربي القديم.
3 - المتن الشعري الأوروبي.
4 - المتن الشعري المغربي.

لينتقل إلى المجالات الأخرى من مجالات التناص:

II - الحضارة العربية: ويجمل في هذا المجال الحديث فيحدد أوجه الحضارة العربية التي يستحضرها الشعر المعاصر في القرآن الكريم، والنص التاريخي والموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية[17].

III - وجوه الحضارة المغربية: وهذا المجال هو الذي يميز الشعر المغربي عن باقي الشعر العربي في نظر الباحث، ويأتي التاريخ في رأس القائمة بأحداثه وبطولاته، يليه النص الصوفي والفقهي فالخرافة، وغير ذلك من المرويات والمقيدات[18].

IV - الثقافة الأوروبية: وعنها يقول الباحث «ويمكن القول بأن هناك مجالين استبدا أكثر من غيرهما بالشعراء الذين ندرسهم: وأولهما: الفكر الوجودي... وثانيهما النص الأدبي الاشتراكي»[19] مع قلة اهتمام بالأسطورة اليونانية اهتمام الشعراء العرب المشارقة.

بعد المنطلقات النظرية السابقة للتناص، والحصر النظري للنص الغائب في هذه المجالات الأربعة، يصل الباحث إلى مجال التطبيق الذي لابد وأن القارئ كان ينتظره ليلمس عن قرب «تقدمية» السبيل الذي تزعم القراءة المحدثة بأنها تسلكه. ففي مجال الذاكرة الشعرية، وفي الوجه الأول (المتن الشعري العربي المعاصر)، يورد د. محمد بنيس نموذجاً من شعر عبدالكريم الطبال بعنوان «أغنية إلى الصيف»:

من أجل أن تحمل في يديك يا مسافراً في كل عصرْ

يا تاجراً في الذهب والفجرْ

هدية لكل واحد من الأهل

المنُّ والسلوى للتائه الغريق في الرمل

الثارَ للمنفى[20] في فلاة الموت

النورَ للأعمى، البُرْءَ للأبرص

الأغنياتِ للأطفال البكم

الخيلَ للفرسان

فرشنا الأرض بالورد

حملنا التمر والحليب

جمعنا كل الحب في الأحضان

وبعد ذكر هذا النموذج مباشرة يقول الباحث: «هذا النص إعادة كتابة لنص البياتي (من أجل الحب) الذي جاء فيه»:

من أجل أن تضحك للشمس

على شواطئ المحار

ونقطف النرجس من حدائق النهار[22]

فهل يعتبر نص «الطبال»، فعلاً، إعادة كتابة لنص البياتي؟ ما هي أوجه التناص بينهما؟ ما هي العبارات المتشابهة بينهما؟ هل هي «من أجل أن» التي وردت في بداية كل من النصين؟! هل هي كلمة «الحب» التي وردت في آخر نص «الطبال» وفي عنوان نص «البياتي» مما لا يمكن اعتباره بحال تناصاً؟... إن الباحث يصمت عن هذا ويكتفي في «تحليله»، إن عُد تحليلاً، بالقول: «إن إعادة كتابة نص «البياتي» في نص «الطبال» تمت عن طريق امتصاص النص الغائب... وتَمَازَج بالتأكيد مع نصوص أخرى ليظهر على هذا النسج»[23]. فهو لم يحدد مظهراً

واحداً من مظاهر التناص المزعوم بين هذين النصين، ولم يستطع، من ثم، إقامة دعواه، وهي واحدة، على ساقها، وطفق، مع ذلك، يتخذها متكأ لإطلاق دعاوى أخرى حين «يؤكد» وجود نصوص أخرى في ذلك النص. فإلى من، ياترى، يكل ذلك؟

وللتأكد من صعوبة تلمُّس الظاهرة في بعض النماذج التي يوردها، وللوقوف على التحليل الفقير الذي يصاحب جل، إن لم نقل كل، النماذج التي يعتمدها، يكفي الرجوع إلى رسالته. ولكن، مع ذلك، نورد بعض الأمثلة الأخرى على سبيل الاستئناس؛ فما صَعُب على الباحث تلمسُ ظاهرة التناص فيه، مثلاً، نموذج محمد الميموني مع نص صلاح عبدالصبور، ونقتطف هنا عرضه للنموذجين وتعليقه عليهما دون تصرف لتبين ذلك:

«نموذج 3 - الغروب والشمس المصلوبة - محمد الميموني:

يا أهلَ هذي القريَةِ الكرامْ

مُحْسِنُكُمْ أتى - ككل عامْ -

ليفرشَ المسجد والضريحْ

ويملأ الأسماع بكلامه الفصيح»(24)

وهنا أيضاً نلتقي بإعادة كتابة لنص صلاح عبدالصبور:

معذرةٌ يا صُحبتي، لم تُثمر الأشجارُ هذا العامْ

فجئتكم بأردأ الطعامْ

ولستُ باخلاً، وإنما فقيرةٌ خزائني

مقفرةٌ حقولُ حِنطتي(25)

إن النص الأول يعيد كتابة النص الثاني من غير أن يتغير جوهره،

وهذا يدل على أن الميموني تعامل مع النص الغائب كنموذج قابل للاستمرار والتجدد، ومن ثم فإن إعادة كتابته اعتمدت على قانون الامتصاص»[26].

انتهى كلام الباحث دون أن نعرف أين يتجلى كل هذا ؟!

أما الشعر القديم، فبعد انتقاده لطريقة حسن الطريبق الذي تعرض لعبارة المجاطي الشعرية المشهورة:

تُسْعِفُني الكأسُ ولا تُسعفني العبارة[27]

المتداخلة مع بيت مسلم بن الوليد في قوله: [الطويل]

قصيدٌ وكأسٌ كيف يلتقيان   سبيلاهُما في القلب يختلفان[28]

متهماً إياه باستغلال عواطف الأقدمين[29]. وكان د. محمد بنيس محقاً في أن يرد مثل هذه النظرة الضيقة إلى العلاقة بين النصوص، قلتُ: يورد بعد ذلك ثلاثة من الأمثلة من الشعر المغربي المستحضر للشعر القديم (السرغيني - المتنبي/ بنسالم الدمناتي - طرفة/ الكنوني - المعري).

وكانت تعقيبات الباحث عقب كل مثال على النمط:

- «فالشاعر محمد السرغيني يعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدته بعدما قام بامتصاص البيت الأصلي حتى أنه ابتعد عن كونه مجرد صدى للمتنبي واستقل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمراً ومتدفقاً في النص الشعري المعاصر عند السرغيني»[30].
- «إن ما فعله بنسالم الدمناتي هو امتصاص بيت طرفة وإعادة كتابته في سياق لا علاقة له بالسياق الذي وردت [كذا] فيه»[31].
- «ونلاحظ أن محمد الخمار الكنوني أعاد كتابة أبيات المعري وفق قانون الامتصاص، كما فعل الشاعران السابقان، وهذا القانون هو الذي حول

تركيب المعري عن مجراه الطبيعي، وقذف به في تركيب ثان له حراراته [كذا] التي لا تخطئها العين المجرِّبة»[32].

وأرى أن لا جدوى من إيراد مزيد من الأمثلة والشواهد، لأن هذه التعقيبات المقتضبة هي الطريقة الوحيدة التي اتبعها الباحث في جميع النماذج التي تناولها بالدرس. فبعد أن يلاحظ أو يخمن بأن نصاً ما يستحضر نصاً آخر، يورده دون أن يدل القارئ على مظان التناص؛ ثم لا يحدد مواضع التشابه والاختلاف بين ما تعالق من النصين حتى نستسيغ حكمه النهائي؛ بكون هذا امتصاصاً وذلك اجتراراً وآخر حواراً كما فعل، مثلاً، ابن رشيق، وبكفاءة عالية في «قراضة الذهب». هذا مع ما يسم به الباحث النقد القديم من تخلف. واحتجاجاً لذلك نأخذ أي نموذج للباحث من «تحاليله» للنصوص الشعرية، وهو المستفيد من منجزات الحداثة، نأخذه، قصد مقارنته مع طريقة ابن رشيق - على افتقاره إلى هذه المنجزات - لتبين الفرق. وليكن النموذج مثلاً، ما قاله الباحث عن «محمد الخمار الكنوني» في استحضاره «المعري» في المثال السابق، حيث جاء تحليله ذاك تعقيباً على قول الكنوني:

ها أنتم تحت الأرض،

أَلِبَعثٍ أو ميلادٍ آخَرَ من هذا الرُّحم الأرضي؟

أأقول: بعيداً

فالأرض أمامي موت في موت، قبر في قبر

أأقول: قريباً[33]

وقول المعري [خفيف]:

خَفِّفِ الوَطْءَ ما أَظُنُّ أديمَ الـ	أَرْضِ إلا مِنْ هَذِه الأَجْسَادِ
رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مِراراً	ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأَضْدَادِ[34]

فإذا كان قول د. محمد بنيس هو ذاك، وقد خلص منه بسرعة، فإن ابن رشيق أقام على هذه القضية كتاباً هو قراضة الذهب، بيد أنه لن يهمنا هنا غير جزء يسير نقيم به الحجة إن استقامت؛ فقد كان ابن رشيق رثى المعز بن باديس (ت 438هـ) بكلمة منها: [الطويل]

1. **ألم تَرَهُمْ كَيْفَ استَقَلُّوا بِهِ ضُحىً ... إلى كَنَفٍ من رَحْمَةِ اللهِ واسِعِ**
2. **أمامَ خَميسٍ مَاجَ في البَرِّ بَحْرُهُ ... يَسيرُ كَمَتْنِ اللُّجَّةِ المتدافِعِ**
3. **إذا ضَرَبَتْ فيه الطبولُ تَتَابَعتْ ... بِهِ عَذَبٌ تَحْكِي ارتِعادَ الأصابعِ**
4. **تَجَاوُبَ نَوْحٍ بَاتَ يُنْدَبُ شَجْوُهُ ... وأيْدي ثكَالى فُوجِئَتْ بالفَواجِعِ**(35)

واستحسن منها أبو الحسن عليُّ بنُ القاسم اللَّواتي البيتين الأخيرين فعارضه، في ذلك بعضهم بأن ادعى عليهما السرقة من بيتين لأستاذ ابن رشيق: عبدالكريم النَّهشلي حيث يقول: [المنسرح]

قَد صاغَ فيهِ الغَمامُ أدمُعَهُ ... دُرّاً ورواهُ جَدْوَلٌ غَمِرُ
يَجيشُ فيه كَأنَّما رَعَشَتْ ... إليْكَ مِنْهُ أنامِلٌ عَشْرُ(36)

فبعد إيراد ابن رشيق لهذه الأبيات التي ادُّعيَ عليه فيها السَّرَقُ من أستاذه النهشلي، قال: «فإن كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش وذكر الأصابع والأنامل فصَدَق، إلا أن هذا لا يعد سرقة من السرق لعلل شتى؛ منها أن القصد غير واحد... ولو أن هذا الناقد بصير لنظر نَظْرة تحقيق وتأمَّل تأمُّل رفيق فعرف بُعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين... وليس لفظة الارتعاش من خاص البديع فيُعد سرقة كما عُدَّ علينا. وما الذي يشبه أنامل شيخ قائمة ترتعش كِبَراً حتى شبه عبدالكريم بها ذلك الزبد المقبَّب منبعثاً عن مسقط النهر، من أصابع ثكلى مبسوطة ترتعد طيشاً وجزعاً عند مفاجأة المصيبة على عادات النساء، شبهتُ أنا بها تلك العذب الخافقة!؟»(37).

ففي هذه الفقرة، كما يرى القارئ، يبرز ابن رشيق، بوضوح، موضع التقاطع أو التشابه بين النصين، ولا يكتفي بذكره مجملاً وإنما يعدد عناصره بدقة؛ وهي «الارتعاد» و«الارتعاش» و«الأصابع» و«الأنامل»، ثم يأخذ بعد ذلك في بيان اختلاف المقصدين بين الشاعرين باختلاف الموضوعين؛ فالبعد، وليس الاختلاف فقط، لا شك شاسع كما يقرر ابن رشيق بين زبد الماء وبين العذب الخافقة وهي خرق ألوية الجيش[38]. وبعد هذا التمييز بين المقصدين والغرضين يأخذ الناقد في بيان أوجه الاختلاف الكامنة بين عناصر الصورة الأكثر دقة ففصلها مظهراً ومخبراً، وكانت كما يلي:

النهشلي	ابن رشيق
أ – أنامل قائمة	أ – **أصابع مبسوطة**
ب – شيخ	**ب – ثكلى**
ج – ترتعش	ج – ترتعد
د – كبرا	د – طيشاً وجزعاً (عند مفاجأة المصيبة)
هـ – الزبد المقبب	هـ – العذب الخافقة
و – مسقط النهر	و – [الجيش]

فهذه عمليات تحويل وقلب واضحة لكثير من عناصر نص النهشلي مارسها عليه نص ابن رشيق (فـ «أنامل» ليست هي «أصابع»، و«قائمة» ضد «مبسوطة» و«شيخ» يخالف «ثكلى» في أكثر من مميز... إلخ). وهذا هو المطلوب من دارسي التناص فعله، هو أن يفككوا النصين إلى عناصرهما الأولية حتى يتبينوا مواطن التشابه والاختلاف ومواضع درجات التحويل في كل عنصر على حدة[39]، وحاصل هذه التحولات وأنواعها هو الذي يبرز درجة «انزياح» النص الثاني عن خط سير النص

الأول وإن كانا من قبل متقاطعين. ولا مجال للمقارنة بعد هذا بين طريقة ابن رشيق العلمية وبين طريقة د. محمد بنيس الساقطة في الأحكام العامة والتحليلات النمطية البعيدة كل البعد عن مكونات النص رغم وفرة أدوات تفكيكه بكثرة في المناهج الحديثة! ثم إن الباحث لا يجانب الصواب فقط في مثل هذه الأحكام العامة والتعقيبات المختزلة، بل يبدو منه غير قليل من التعسف في بعض تأويلاته، كقوله مثلاً وهو يتحدث عن امتصاص الشعر المعاصر للقرآن الكريم، بأن القرآن: «يسيطر على شعرائنا، ويطلع من بين أصابعهم في كل دفقة شعرية، يمتصونه ويعيدون كتابته، ولكنهم يخافون محاورته. إن القرآن يظل دائماً نصاً مقدساً عند الشاعر المغربي المعاصر»[40]. ويظهر هذا التعسف في الجمع بين كثرة اللجوء إلى القرآن الكريم وبين الخوف منه وبين القداسة.. ثم لنا أن نتساءل أيضاً عن هذا الخوف، أهو متواتر في كل قوانين الامتصاص أم أنه مختص بالقرآن الكريم وحده؟ إن القوانين التي استخرجها د. محمد بنيس من خلال تطبيقاته جاءت كما يلي:

- قانون حوار واحد فقط[41].
- وسبعة عشر (17) قانون امتصاص؛ يتوزعها التناص مع الشعر المعاصر والقديم والكلام اليومي لم يعتر فيها الخوف أياً من الشعراء؛ إلا ما تعلق بالقرآن الكريم.

ثم، أخيراً، فإن هذا العدد ذاته لقوانين الامتصاص مما يدل - حسب تقسيم التدرج الذي تبناه الباحث - على أن الشعر «المعاصر» لم يحن وقته بعد، لأن المفترض - وهو شعر الطليعة، أن يغلب فيه قانون الحوار، لا قانون الامتصاص الخاص بالشعر الحر!.

لا نريد من هذا أن نقوّل الباحث ما لم يقل، ولكن يكفي أن تكون تلك إشارة إلى التشويش الكامن في المصطلح والمنهج والرؤية الناتج عن

عدم التروي، وعن اتباع الإيديولوجي في التحليل، مع شيء غير قليل من التعالي على القديم... يقول الباحث: «ما يرغمنا على اقتسام آلام القراءة بالنسبة للشعر العربي الحديث، هو أن قانون التداخل النصي لم يعد كما كان عليه في قديم الشعر العربي القائم على النسيان، فالتقليدية تعلي من شأن الذاكرة فيما تعطي الوظيفة القضائية مكان الامتياز والفحولة»[42]. بينما تنفي الوظيفة التملكية، التي تسم بعض الشعر المعاصر، الاجترار والتكرار في نظره، فيكون للامتصاص والحوار «سلطة بداية بناء مسكن حر تعلن عنه إيقاعات الذات الكاتبة باستمرار»[43].

والذي من الجدير تسجيله هو أن الباحث طور أدواته بشكل كبير جداً في أطروحاته وإن كان قد بقي مشتغلاً على نفس القوانين السابقة.

فمن إيجابيات الأطروحة أن الباحث، فيما يتعلق بموضوعنا، اعتمد على الشرح والتحليل وإبراز العناصر الذاتية للمتناصين وتبين عمليات التحويل والقلب مما يعتبر خوضاً في صميم التناص؛ ومن ذلك تحليله لقصيدة أدونيس «هذا هو اسمي»؛ فقد لاحظ بأن هذا العنوان[44] ذو صلة بالقرآن، وخاصة أسماء الله الحسنى حيث «تتحول الأسماء إلى اسم، وهو تحول يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض أو المحو... وهذا التداخل النصي المكثف يكشف لنا عن أهمية قلب الخطاب الديني عبر مقاطع النص... واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة رامبو (فصل في الجحيم) حيث الابن العاق يكون مصدر كل الانقلابات النصية»[45].

إن الإنجيل والقرآن، في نص أدونيس، يتحولان، كما يرى د. محمد بنيس، إلى سيافين، والأرض الوردة نقيضهما ونقيض السماء، وفي المقطع الرابع من القصيدة يصير الكتاب «كتباً»، وهذه الكتب ليست منزلة من لدنه تعالى، وإنما هي مستنزلة من قبل البشر لأغراض في

أنفسهم، ثم يصير الكتاب في المقطع الخامس «كفناً ويكون الله كالشحاذ مآله السقوط في تابوته»[46]. قلت، أخيراً وجد د. محمد بنيس من لا يخاف القرآن - خارج المغرب - وقد كانت منه شكوى في بحثه السابق، من عدم وجود حوار للقرآن. ومع ذلك، فإن يصف الباحث هذه الآليات بأنها آليات قلب وتحويل، وصيرورة أو تماثل وتشابه... فما لا يختلف معه فيه أحد، لأنه وصف تطبعه الروح العلمية لخصائص التفاعل النصي، أما أن يعتبر ذلك «حواراً»، بمعنى أنه «أرقى» تعامل مع القرآن الكريم، فأظن أنه داخل في إطار الإيديولوجي، ومن حق قارئ آخر، في هذا المستوى، أن يعتبر ما قام به أدونيس تدنيساً للمقدس وتقديساً للمدنس، وتطاولاً فرعونياً على الذات الإلهية، لا دخل له بشعرية ولا بشاعرية. و«قانون الحوار» هذا، بعد، مسألة نسبية؛ لأن ما يعتبره الباحث «حوار» للذات الإلهية، هو في نفس الوقت «اجترار» لما في قصيدة «رامبو» من قبل «أدونيس»! ألم يقل الباحث نفسه بالحرف: «واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة «رامبو»: «فصل في الجحيم حيث الابن العاق» Le mauvais sang «يكون مصدر كل الانقلابات النصية»!؟[47] أليس هو الذي يقول: «ومعنى هذا أن نص «أدونيس» وهو يحول النص الغائب الثابت [النص الديني] يعتمد هو ذاته على نص غائب آخر له النفي والتقويض. إنه النص الصوفي وشعر «رامبو» أساساً»؟[48] هو إذن محض «اجترار» بمقاييس الباحث نفسها، ولكنه هنا، عندما يتعلق الأمر بشاعر غربي مثل «رامبو» يكن له كامل الاحترام! يتحاشى استعمال المصطلح، ويسمي الأشياء بغير أسمائها، فهو «هجرة نص»!، ووسيلة من وسائل قانون الحوار استعملها أدونيس، لأن «قانون الحوار معرفة تواجه معرفة»[49] كما يقول الباحث، ولكن ينبغي أن تكون هذه المعرفة عبارة عن محاربة للمرجعية الأصيلة، بأخرى غير أصيلة كما هو الحال هنا، وإلا كانت عنده محض اجترار = فالمواجهة، إذن، ينبغي أن تكون ضد القرآن لا

بالقرآن عند د. محمد بنيس، لأن المواجهة به، وبقدرة قادر، لا تدخل عنده ضمن «معرفة تواجه معرفة»!.

والخطاب الثقافي هو النص الغائب الثاني الذي يكتشفه الباحث في نص أدونيس، دون أن يتغير لديه قانون التداخل النصي الذي هو الحوار[50] «وما يتصدى له أدونيس بالمحو وبقانون الحوار هو «الغبار التراثي»، لذلك يعيد قراءة تاريخ الكلمة الثابتة لتأسيس «لغة النص»»[51].

أما الخطاب السياسي، وهو النص الغائب الثالث في شعر أدونيس فلا يسيره أيضاً غير قانون الحوار والمحو لخطاب مقترن بالمقدس ومنتجيه في البلاد العربية[52]. وفي نفس الإطار يتناول الباحث قصيدة محمود درويش «أحمد الزعتر» مشيراً إلى وفرة النصوص المتداخلة مع هذه القصيدة، إلا أن الباحث يركز على النوى الرئيسة ويقول: «إن الخطابين التاريخي والسياسي هما النواة المركزية للنص الغائب في هذه القصيدة»[53]. ومنذ العنوان يبحث عن موقع القصيدة انطلاقاً من مكون العنوان؛ فيرى أن «أحمد» هو أحد أسماء نبي الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم، وثانيهما «الزعتر» وهو اسم المخيم الفلسطيني في بيروت، والجمع بينهما هو جمع بين منتصر ماضياً ومحاصر حاضراً. أما الخطاب السياسي فيفضح فيه التناص هنا قول الأنظمة العربية المخالف لأفعالها تجاه الفلسطيني، كما يفضح الخطاب الصهيوني في إيديولوجيته ودعواه في كون أرض فلسطين أرضه الموعودة[54]. وإلى جانب هذين الخطابين هناك الخطاب الديني و«هذا ما يجسدنه اسم «أحمد» الذي هو من ناحية يومي وعادي... وهنا نلتقي مرة أخرى مع مفهوم يترسخ في الشعر العربي الحديث، منذ «جبران»، وقد كان «المسيح» هو نصه الغائب في نص السياب... و«علي» في نص «أدونيس». هذان النصان يقدمان

موصوفاً بالاستثنائي والخارق، إنه النبي. فيما نجده لدى محمود درويش يومياً وعادياً، ولكنه من جهة ثانية، عربي، تنصهر فيه الديانات والجغرافيات من غير أن تكون له صفة نبوة ناقصة»[55].

لقد آثر د. محمد بنيس حكم ريادته في إدخال مفهوم النص الغائب إلى الدراسات الأدبية المعاصرة بشكل كبير في بعض الباحثين، أخص بالذكر منهم د. عبدالله راجع في رسالته (القصيدة المغربية المعاصرة - بنية الشهادة والاستشهاد)، الذي استعان بنفس المفاهيم و«القوانين» في دراسته للتناص في الشعر المغربي المعاصر. إلا أنه كان مسيئاً للحضارة الإسلامية محتقراً إياها مقلداً للمناهج الغربية معجباً بها وتلك من كبوات النقد والإبداع العربيين عموماً يحسن التنبه لها والعمل على تجاوزها.



الهوامش

من ١ إلى ١٨ غير موجود بالأصل هوامش

19) نفسه؛ 260.

20) كذا في المجموعة الشعرية للشاعر. والصحيح: «للمنفي» بالياء المثناة من تحت.

21) ظاهرة الشعر المعاصر؛ 262. والقصيدة في مجموعة الشاعر عبدالكريم الطبال: الأشياء المتكسرة: ط: 1 دار النشر المغربية؛ 1974. ص 123.

22) نفسه. والقصيدة في ديوان عبدالوهاب البياتي؛ ط: 4 دار العودة، بيروت؛ 1990. 1: 285.

23) نفسه.

24) نفسه؛ 263، عن مجموعته: آخر أعوام العقم؛ شعر محمد الميموني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء؛ 1974. ص 81.

25) نفسه؛ 263، وديوان صلاح عبدالصبور: (لا ط) دار العودة، بيروت؛ 1988. 1: 189.

26) نفسه.

27) الفروسية، أحمد المجاطي، ط: 1 منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، سلسلة إبداع: 2 «قصيدة السقوط»؛ 64.

28) **شرح ديوان صريع الغواني** مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق وتعليق د. سامي الدهان، ط: 3 دار المعارف، القاهرة: 1985؛ ص 341. وفيه: «بكاء وكأس...».

29) ظاهرة الشعر المعاصر؛ 264-265.

30) نفسه؛ 265-266.

31) نفسه؛ 266.

32) نفسه؛ 267.

33) نفسه؛ 266. رماد هسبريس، شعر محمد الخمار الكنوني، ط: 1 دار توبقال، الدار البيضاء؛ 1987. «قراءة في شواهد (القباب)»، ص 50.

34) نفسه؛ 266. القصيدة الثالثة والأربعون ي شروح سقط الزند؛ تحقيق مصطفى السقا

وعبدالرحيم محمود وعبدالسلام هارون وإبراهيم الإبياري، ط: 3 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة؛ 1986/1406، 3: 974، 976.

35) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ابن رشيق، تحقيق الشاذلي بويحيى، (لا ط) الشركة التونسية للتوزيع، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس؛ 1972؛ ص 13. و«يُنْدَبُ شجْوه» كذا ضبط الفعل مبنياً للمجهول، والصحيح بناؤه للمعلوم: يَندُب شجوَه». كما يقال (بكى فلان شجوَهُ)؛ ينظر؛ – التاج (شجا).

36) نفسه؛ 13-14، وفي – المختار من شعر بشار (المنسوب للخالدين)؛ تحقيق السيد محمد بدر الدين العلوي، (لا ط) دار المدينة للطباعة والنشر، بيروت (لا ت)، ص 317.

37) قراضة الذهب؛ ص 14.

38) يقال: «خفقت على رأسه العذَبُ وهي خِرَق الألوية» – الأساس (عذب). وهذا يناسب سياق الأغنيات لأن الجيش هو الذي شيع المرثي، وذهب محقق القراضة إلى أنها «العمامة» وهو صحيح بشرط أن تتخذ لواء، على عادة العرب – البيان والتبيين؛ 3: 105.

39) ينظر توضيح د. محمد مفتاح لعناصر المماثلة والمشابهة في دينامية النص 83.

40) ظاهرة الشعر المعاصر؛ 267.

41) نفسه؛ 263.

42) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها؛ د. محمد بنيس، ط: 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛ 1989، 3: 187-188؛ وينظر عن الوظيفتين القضائية والتملكية: جوليا كريستيفا في الفصل الأول (المجال العربي) من الأطروحة (مفهوم التناص) ص: 41، مما يوضح أن محمد بنيس لم يستوعب معنى الوظيفة القضائية والتملكية؛ فما عرفناه عن الوظيفة التملكية هو أنها إذعان أو مهاجمة، على حد سواء، للوظيفة القضائية التي تتسم بها كافة الخطابات.

43) نفسه؛ 3: 188-189.

44) يدرس محمد بنيس العنوان ضمن التناص باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النص، أما جيرار جنيت فيدرجه ضمن التوازي النصي أو النصية الموازية، أو فيما سماه فيما بعد بالعتبات، وهذا أولى. غير أنه من الممكن دراسة التناص في العنوان ذاته باعتباره نصاً موازياً لا جزءاً من النص.

45) الشعر العربي الحديث؛ 3: 191-192.

46) نفسه؛ 3: 192.

47) نفسه.

48) نفسه؛ 3: 194.

49) نفسه.

50) نفسه؛ 3: 192.

51) نفسه؛ 3: 193.

52) نفسه.

53) نفسه؛ 3: 194.

54) نفسه؛ 3: 195.

55) نفسه؛ 3: 196.

* * *



أ – في المفهوم:

يقودنا الحديث عن رواية السيرة الذاتية بالضرورة إلى الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية، أو الكتابة عبر النوعية على حد تعبير إدوار الخراط[1]، فالألوان الإبداعية تميل غالباً «إلى الدخول في علاقة تماثلية فيما بينها، أو توارثية أحياناً، تفسر بعضها أو تستكمل وظيفتها التعبيرية».

وعليه فلا يمكن «الإقرار بوجود أسوار منيعة، أو آليات تعمل داخل الشكل الفني، أو تحول دون تداخل الأشكال الفنية وتمازجها»[2].

ومن هنا فإن «نقاء النوع» أمر يكاد يكون مستحيلاً في ظل انفتاح النصوص ونظريات كروتشيه وباختين وغيرهما[3].

وقد عني عدد من الباحثين والدارسين بظاهرة التداخل بين جنسي الرواية والسيرة الذاتية، وحاول بعضهم التعريف مقتصراً عليه، في حين حاول آخرون تحليل هذا التماذج بين الجنسين، وتفسير نزوع الكتّاب إلى ذلك.

وبدءاً نشير إلى التفاوت في المصطلح، فبعضهم يسمي هذا اللون «رواية الترجمة الذاتية»[4]، وبعضهم يطلق عليه «رواية السيرة الذاتية»[5]، وهم الأكثر ومنهم من يسميه «رواية التجربة الذاتية»[6]، ومن الباحثين من أطلق على هذا اللون اسم «الرواية السيرية»[7].

ومع ما في الاسم الأخير من اختصار يغري بالاستفادة منه، إلا أنه تنقصه الدقة؛ لأن الاقتصار على كلمة (سيرة) يتجه غالباً إلى «السيرة الغيرية» وليس «السيرة الذاتية»؛ ولذلك أرجح استخدام كلمة «رواية السيرة الذاتية».

وأياً كان الأمر، فإن المهم الوقوف على تعريف هذا اللون، للخلوص من ثم إلى تحليل هذه الظاهرة.

ولعلنا نتوقف أولاً عند تعريف فيليب لوجون في كتابه «السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي» حينما يقول عن «رواية السيرة الذاتية»: «سأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخيلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً من التشابهات التي يُعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار أن لا يؤكده»(8).

ويحاول أن يضع يده على التلاحم بين الأصل «السيرة الذاتية» والفرع «رواية السيرة الذاتية»، ويفسر كثرة الخلط بينهما فيقول: «لقد دفعتني ملاحظاتي حول التطابق إلى تمييز رواية السيرة الذاتية عن السيرة الذاتية بالخصوص، أما بالنسبة للتشابه، فإن ما سيكون من الواجب تحديده هو التعارض مع السيرة، زد على ذلك أن مصدر الخطأ في كلتا الحالتين، هو المصطلح، فمصطلح «رواية السيرة الذاتية» قريب جداً من مصطلح «السيرة الذاتية»، وهذا الأخير قريب جداً من كلمة «السيرة»، مما يسمح بالخلط(9).

وأما جورج ماي فيصوغ في كتابه «السيرة الذاتية» نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استناداً إلى درجة حضور التجارب الحقيقية في النصوص أو غيابها، ويفترض وجود سلم من الألوان المعبرة رمزياً عن تلك العلاقات، سلم تتدرج فيه الألوان من البنفسجي إلى الأحمر. ففي الرقعة الأولى توضع الروايات التي يكون حضور شخصية الأديب فيها حضوراً ضعيفاً جداً، وهو ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية، وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن

هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، وفي الرقعة الخامسة الصفراء، توضع السيرة الذاتية الروائية، وهي لا تنتسب إلى الرواية، إنما تنتسب إلى السيرة الذاتية.

أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسماً مستعاراً.. وأخيراً في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كاتبها[10].

ويلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع: الزرقاء والخضراء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينها يقع بالضبط بين الرقعتين: الخضراء والصفراء، ففي الأولى مازالت الرواية هي النوع المهيمن، وفي الثانية يغيب النوع الروائي، لتظهر «السيرة الذاتية الروائية»، أي السيرة التي تستعير كثيراً من مستلزمات الرواية.

اللون	نوع الكتابة
البنفسجي	الروايات التاريخية
النيلي	روايات الشخصية المركزية
الأزرق	روايات السيرة بضمير الغائب
الأخضر	روايات السيرة بضمير المتكلم
الأصفر	السيرة الذاتية الروائية
البرتقالي	السيرة الذاتية باسم مستعار
الأحمر	السيرة الذاتية باسم صريح

وأما جابر عصفور فيصف هذا الزمن بأنه «زمن القص أو زمن السرد»، ويلحظ إقبال الكتاب على «رواية السيرة الذاتية» فيدفعه ذلك إلى محاولة التعريف قائلاً: «هو نوع من الرواية يستمد أحداثه من حياة الأديب، لكنه يمزج هذه الأحداث بوقائع وشخصيات خيالية»، ويضرب مثالاً بالأعمال التالية: زينب، وأديب، وسارة، وإبراهيم الكاتب، وعودة الروح، وأيام الإنسان السبعة، ومالك الحزين[11].

وقد نتج عن اتجاه عدد من الكتاب إلى «رواية السيرة الذاتية» في أدبنا المحلي محاولة تعريف هذا اللون والوقوف على الأسباب.

فالباحثة عائشة الحكمي في رسالتها للماجستير عن السيرة الذاتية تضع «رواية السيرة الذاتية» شكلاً متفرعاً عن «السيرة الذاتية» وذهبت تتلمس تعريفاً لهذا الشكل حينما تقول:

يحاول بعض أصحاب السير «عرض حيواتهم في قوالب فنية فينصاعون لمتطلبات العمل الروائي، وحين يبدؤون في سرد وقائع حياتهم قد تبتعد سيرهم عن حقيقة الوضع الذي عاشوه، عندئذ يستيقظون على المأزق الذي وقعوا فيه فيحاولون التستر وراء أسماء مستعارة، فتنشأ رواية قائمة على حياة أصحابها، وهي تتفاوت في قربها أو بعدها من فن السيرة الذاتية، ويمكن أن نطلق عليها (رواية السيرة الذاتية)..»[12].

وقد تعرض الناقد محمد العباس في كتابه «حداثة مؤجلة» إلى هذا اللون ممهداً لذلك بالإشارة إلى الحضور القوي للرواية في الأدب السعودي، ثم خلص إلى التعريف، فالتمثيل ببعض الأعمال مثل: شقة الحرية، وأطياف الأزقة المهجورة، ومما قال: «في مشهدنا الثقافي الذي بدأت فيه الرواية تمارس تمددها الأفقي منذ مطلع التسعينات، برزت سلسلة أعمال روائية يمكن اعتبارها ظاهرة أدبية جديرة بالالتفات والمجادلة، وهي الظاهرة التي عرفت أدبياً برواية السيرة الذاتية، والتي تطرح من خلالها

شخصية مؤلفها بشكل ديالكتيكي يحاور راهنُها الراشد طورها القاصر كاختراع نفسي/ اجتماعي تتأمله (أنا) جهوريّة الصوت، شديدة الوعي بواقعها، إذ تتقاطع فيها كل العلاقات»[13].

وأما الدكتور سلطان القحطاني فقد أثار ظاهرة التداخل بين جنسي الرواية والسيرة في كتاب الأيام لطه حسين، مرجحاً أن الكتاب «سيرة حياة وليس رواية فنية»، ووضع مصطلحاً للأعمال التي يمتزج فيها الجنسان، وهو «الرواية السيرية»، لكنه لم يحاول الإفاضة للخروج بتعريف لهذا اللون.

وفي مجلة قوافل التي خصص عددها الحادي عشر للسيرة الذاتية في الأدب السعودي، تطالعنا مقدمة ممتازة كتبها المحرر وناقش فيها أموراً مهمة في سياق التداخل بين جنسي: الرواية والسيرة الذاتية، ملمحاً إلى أن الموضوع يستحق محوراً خاصاً تناقشه المجلة في المستقبل.

وقد ذهب المحرر إلى أن السيرة الذاتية المحلية «تتكئ في أطروحاتها على التنظير النقدي العالمي لفن السيرة وفن الرواية، ذلك أن ثمة صلةً بين الجنسين، فقد قيل: إنهما ينتميان إلى نوع أولي واحد، أحد طرفيه الرواية، والطرف الآخر هو السيرة، وترجع أسباب التداخل والتمازج بين الفنين - في نظر النقاد - إلى أن تقنيات التعبير متشابهة، وهما يتخذان من حياة إنسان ما موضوعات له، وأن الرواية هي في الواقع شكل من أشكال التعبير السيرذاتي، كما أن القص بضمير المتكلم في الرواية جاء بتأثير السيرة الذاتية، وشاع بأن أول عمل روائي للكاتب هو في الواقع سيرة ذاتية، وظهر نتيجة لهذا التداخل مصطلح رواية السيرة، أو (السيرة الرواية) لعدم القدرة أحياناً على التمييز في العمل الواحد بين ما هو سيرة، وما ليس كذلك..»[14].

وأما الباحث منصور بن عبدالعزيز المهوس في رسالته للماجستير

عن البناء الفني للسيرة الذاتية في الأدب السعودي فيميل إلى أن هناك أشكالاً وصيغاً أدبية تنضوي تحت مفهوم أدب البحث عن الذات وكشفها للآخرين، وعدَّ منها «رواية السيرة الذاتية»، وذهب إلى أن هذه الصيغ تلتقي مع مفهوم السيرة الذاتية.

وفي سياق الوقوف على الفوارق بين السيرة الذاتية والرواية قال المهوس مستفيداً من طرح (فيليب لوجون): السيرة الذاتية تختلف «عن (رواية السيرة الذاتية)، إذ هناك شرط مهم يميز بينهما، وهو تطابق السارد، أو المؤلف مع الشخصية الرئيسة في السيرة، وهو ما يسمى بـ (ميثاق السيرة الذاتية)، وهذا الميثاق هو التزام يلتزمه الكاتب أمام القارئ بأنه هو صاحب هذه السيرة، وأنه يتحدث عن حياته وأيامه، فلابد من التطابق بين اسم المؤلف والسارد والشخصية في السيرة الذاتية»[15].

ومع أن التعاريف السابقة تقوم على كون «رواية السيرة الذاتية» شكلاً أو لوناً متفرعاً من «السيرة الذاتية»، فإن عدداً من الكتاب والمتحدثين في بعض المنتديات الثقافية يخلطون بينهما، وكثيراً ما يصنفون الأعمال التي تدخل في نطاق روايات السيرة الذاتية بأنها سير ذاتية، مع أن ذلك يتعارض بشكل واضح مع ميثاق السيرة الذاتية.

ومما يجب التحذير منه في هذا السياق، تعجل كثير من الأشخاص وإصدار حكم على العمل من الوهلة الأولى؛ لأنه لا يكاد يخلو عمل أدبي من استفادة من تجارب الكاتب الشخصية وخبراته، فالحكم السريع وتصنيف العمل بأنه سيرة ذاتية يتضمن مغالطة واضحة.

يقول إبراهيم أصلان: «كل عمل فني هو سيرة ذاتية على نحو أو آخر، كما أننا لا نستطيع المفاضلة بين الأعمال على أساس من حجم (التذويت) فيها، صحيح أن أغلب المبدعين في كل المجالات لم يكتبوا

عن تجاربهم الذاتية على نحو مباشر، ولكنهم في كل الحالات يكتبون بها »[16].

وفي محاولة للتحذير من إخضاع الأعمال للتعسف والخروج بتصنيف أدبي متكلف لها، يتساءل الدكتور عبدالله المعيقل «عما إذا كان من الإنصاف أن يُقرأ العمل الأدبي قراءة إسقاطية تتلبس صفة الرقيب الذي ينظر إلى هذا العمل على أنه وثيقة اعتراف للكاتب وشاهد على حقيقة تصرفاته ومعتقداته وأسلوب حياته، أم أن من الواجب أن ننظر إلى النص كقطعة أدبية فنية بعيداً عن حياة كاتبه أو كاتبته أياً كان؛ لأن ما نجده في هذا النص أو ذاك من لحظة ضعف أو خطأ أو فشل هو جزء من حياتنا كبشر، وهي مواقف وتصرفات يمكن أن نمر بها نحن جميعاً في أي لحظة من لحظات ضعفنا الإنساني»[17].

ب - لماذا العدول عن السيرة الذاتية إلى روايتها؟

انصراف الكُتاب عن إنجاز سيرة ذاتية صرفة إلى كتابة السيرة في إطار روائي لا يكشف عن التماثل بين السارد ونصه يدعو إلى إثارة سؤال مشروع، وهو: لماذا العدول عن كتابة السيرة الذاتية وفق ميثاقها الكاشف عن الاسم الصريح إلى رواية السيرة الذاتية وما تتضمنه من تخييل ورمزية يجعل ذلك كله قناعاً يتخفى وراءه دون البوح المباشر.

إن ذلك - في الواقع - ليس سلوكاً عفوياً يفرضه انفتاح النصوص على بعضها في سياق تداخل الأجناس الأدبية، ولكنه سلوك مقصود يلجأ إليه المبدع تحت إلحاح ضرورات فنية واجتماعية معينة.

وقد عُني عدد من الباحثين والدارسين بمحاولة تفسير هذا الأمر، مرجعينه إلى ارتباط العمل الأول للمبدع في مجال الرواية بالاتكاء على السيرة الذاتية كمرجعية، إضافة إلى أنه ينتج عن رهبة الكشف عن

استخدام السيرة الذاتية بوصفها وثيقة لها بعد واقعي، في حين أن جنس الرواية له مرونة بوصفه عملاً متخيلاً.

ومما نجده في هذا الصدد، تفسير الدكتور ماهر حسن فهمي للتداخل بين الجنسين قائلاً: يقف صاحب السيرة الذاتية «أمام معضلة دمج الفن بالحقيقة، فهو يتمنى ألا يشطح به الخيال فتتحول سيرته إلى قصة، وفي الوقت نفسه يخاف أن يحاصر نفسه بالحقائق والالتزام بها، فيتحول عمله إلى تاريخ»[18].

أما الدكتور جابر عصفور فيضع يده على الأسباب الحقيقية للتحول من السيرة الذاتية إلى (الرواية السيرذاتية) حينما يقول: «واضح أن كتابة رواية السيرة الذاتية تحرر الكاتب من قيود كتابة السيرة الذاتية... فالرواية عمل خيالي في نهاية الأمر، وتخلص الكاتب من أية مشابهة بينه وإحدى الشخصيات مسألة ممكنة، فضلاً عن أن القالب الخيالي للرواية يُتيح للكاتب الحديث عن المحرمات التقليدية دون حرج».

ويميل عصفور إلى أن روايات السيرة الذاتية تطغى على كتب السيرة الذاتية نفسها، ويذهب إلى التفسير فيقول: «والواقع أن شيوع رواية الترجمة الذاتية في الأدب العربي، بالقياس إلى ندرة كتابة الترجمة الذاتية يلفت الانتباه إلى أن ثقافتنا العربية لاتزال تحول بيننا وبين شجاعة الاعتراف والبوح إلى اليوم» إلى أن يقول: «فثقافتنا بحكم أوضاعها وشروطها لا تتيح للكاتب وضع شجاعة الاعتراف، والكاتب نفسه يخشى من نتائج هذا النوع من الشجاعة، فيؤثر السلامة، ويلجأ إلى فن الرواية حيث يمكن للتقية والمراوغة الفنية أن تكون بديلاً لشجاعة الاعتراف»[19].

ومن بين النقاد السعوديين الذين عنوا بتحليل هذه الظاهرة، محمد العباس الذي نجده يقول: «قد يكون السبب الأوضح والأبسط هو كون كل

رواية من تلك الروايات هي العمل الروائي الأول، وبالتالي يتحتم أن تكون سيرة ذاتية، وهو ما يفسر وجود رواية يتيمة في أغلب الأحيان لكثير من الروائيين، ولكن قراءة غورية أكثر عمقاً يمكن أن تقارب الظاهرة بصورة أكثر وعياً وإدراكاً لنياتها، بما في ذلك مبررات تسجيل السيرة الذاتية».

ويذهب إلى تفسير تخوف الكتاب من كتابة السيرة الذاتية واللجوء إلى (الرواية السيرية) فيقول: الصعوبة لا تأتي «من داخله كجنس أدبي يتطلب الكثير من الوعي والجرأة، بل من خارجه أيضاً، أي من تماسه بخطابات معرفية وفضاءات حياتية أوسع، خصوصاً في مشهدنا الثقافي شديد الصلة بخطاب اجتماعي صارم»[20].

وتتفق أميرة الزهراني مع رؤية العباس حين تذهب إلى أن تحرج بعض أصحاب السير أن تحمل كتاباتهم عنوان «سيرة ذاتية» دفعهم إلى اللجوء إلى حيلة «الرواية» بوصفها باباً يمكنهم من خلاله النفاذ إلى القرّاء»[21].

ونخلص من ذلك كله إلى أن تحول المبدع من السيرة الذاتية إلى رواية السيرة يرجع إلى:

1 - ارتباط العمل الروائي الأول بالسيرة الذاتية للأديب.

2 - الاستفادة من تجارب الحياة في قالب فني غير ملزم.

3 - ممارسة لعبة فنية تحت ضغوط اجتماعية أو نفسية.

4 - تهيب الخوض في غمار السيرة الذاتية في سن مبكرة أو متوسطة من العمر؛ لارتباط السيرة الذاتية بالتقدم في السن والنضج الأدبي والشهرة الواسعة.

الحواشي

1) هو عنوان كتاب له. انظر: مجلة قوافل (العدد التاسع، ربيع الآخر 1418هـ)، ص 152 (المجلة يصدرها النادي الأدبي بالرياض).

2) محمد العباس، في ظل وحدة القيمة الجمالية. قوافل (المرجع السابق)، ص 93.

3) انظر: قوافل، ص 7.

4) انظر: د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، ط 4، القاهرة: دار المعارف، 1983م، الصفحات 283-402.

5) انظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي (ترجمة وتقديم عمر حلي)، ط 1. المغرب: المركز الثقافي العربي، 1994م، ص 37، وغيرها من الصفحات.

6) انظر: عائشة الحكمي، السيرة الذاتية عند أدباء المملكة العربية السعودية في مرحلة الطفرة (رسالة ماجستير غير منشورة)، جدة: كلية التربية للبنات، 1417هـ/1996م، ص 32.

7) انظر: د. سلطان القحطاني، «الرواية العربية بين السيرة الذاتية والصياغات الفنية»، مجلة الحرس الوطني، المحرم 1421هـ، ص 81.

8) انظر: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 37.

9) المرجع نفسه، ص 52.

10) انظر: جورج ماي، السيرة الذاتية (ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة). تونس: بيت الحكمة، 1992م، ص 189.

11) د. جابر عصفور، «شجاعة الاعتراف». جريدة البيان الإماراتية، 1422/6/18هـ - 2001/9/6م.

12) عائشة الحكمي، السيرة الذاتية عند أدباء المملكة (مرجع سابق).

13) محمد العباس، حداثة مؤجلة، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية (كتاب الرياض)، ع 59، نوفمبر 1998م، ص 95.

14) نادي الرياض الأدبي، مجلة قوافل، ع 11، جمادى الأولى 1419هـ، ص 5، 6.

15) منصور المهوس، البناء الفني للسيرة الذاتية في الأدب السعودي الحديث: دراسة نقدية بلاغية (رسالة ماجستير غير منشورة)، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - كلية اللغة العربية، 1421هـ، ص 9، 10.

16) إبراهيم أصلان، «أحوال»، جريدة الرياض، ع 10244، 1417/2/25هـ، ص 25.

17) د. عبدالله المعيقل، «نقطة ضوء»، جريدة الرياض، ع 10048، 1416/8/6هـ، ص 33.

18) انظر: السيرة الذاتية عند أدباء المملكة (مرجع سابق)، ص 32.

19) د. جابر عصفور، «شجاعة الاعتراف»، مرجع سابق.

20) انظر: محمد العباس، حداثة مؤجلة، ص 98.

21) أميرة الزهراني، «أوراق الثلج»، موقع الراصد الإلكتروني.

* * *



مقدمة :

تنبني هذه الدراسة على جملة من العناصر المتفاعلة ببعضها بعض، فتحاول تحديد المفاهيم الأساسية التي يقتفيها الموضوع ومنها:

عوامل تشكيل مرجعيات النقد العربي الحديث، وهي جملة العناصر التي أدت إلى تكوين مرجعيات النقد العربي ولذلك اخترت أن أضعها في إطار فكري عام يقابل الثقافة العربية كخطاب بالثقافة الغربية كخطاب أيضاً، وذلك على مستويات عديدة: نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية ودينية.

وأما العنصر الثاني في الموضوع فتم تخصيصه لتعدد المرجعيات في النقد العربي الحديث فتم التطرق إلى ثلاث مرجعيات أساسية هي: المرجعيات المنقطعة عن التراث، والمرجعيات المتقوقعة في التراث، والمرجعيات الانتقائية.

وأما العنصر الثالث فتناول جملة التأثيرات التي أفرزتها الخطابات المتعددة الناتجة عن المرجعيات سالفة الذكر وتتمثل هذه التأثيرات في:

إشكالية الاتصال والتبليغ والبيان، والنهل من الترجمة، والاختلاف في المصطلحات والمفاهيم النقدية، والإقبال اللاواعي على المناهج والنظريات النقدية الغربية، وختمت الدراسة بما رأيته بديلاً عمّا هو سائد تم التركيز فيه على فهم التراث النقدي العربي وتمثله واستيعاب ما حققته الحضارة الغربية استيعاباً واعياً مؤسساً على خلفيات فكرية متبصرة وقراءات واعية عميقة.

2 - مرجعيات التفكير النقدي وعوامل تشكيلها :

نقصد بعوامل تشكيل مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، جملة العناصر التي أدت إلى تشكيل هذه المرجعيات على مستوى الخطاب العربي كثقافة في علاقته بالخطاب الغربي أو الثقافة الغربية.

ولابد أن نشير - في هذا السياق - إلى أنه ليس بإمكاننا حصر كل العوامل التي شكلت مرجعيات التفكير في الخطاب العربي المعاصر، وإنما نؤكد على مسألة مهمة - في نظري - هي:

- **العجز عن الإنتاج الثقافي - الحضاري** والاكتفاء بالاستهلاك **والتقبل**، بل حتمية الاستهلاك والاضطرار إلى التقبل، لأننا المغلوب ؛ إذْ تبدو العلاقة بين الخطاب العربي المعاصر كثقافة/ حضارة، وبين **الخطاب الغربي** (أمريكا - أوربا) علاقة غير متكافئة، كون الخطاب الغربي ينتج مصطلحات وأفكاراً يقوم بتصديرها إلينا مع الآلة والدواء والغذاء... وذلك بحسب ما تقتضيه المرحلة التاريخية واللحظة الحضارية، نذكر فيها: مصطلح النهضة والحداثة والأصولية والإرهاب والعولمة[1] ... إلخ.

فنتلقاها نحن بمختلف خطاباتنا وتشكل مصدر اختلاف بيننا إلى حد التصادم، كوننا نتلقى هذه المصطلحات والمفاهيم المتعددة دون أن تكون مجتمعاتنا العربية مهداً لها ودون أن نعاني مخاضها المباشر لتنتجها، من هنا يحدد **الآخر**[2] نظرته إلينا على مستويات عديدة نجملها في الجدول الآتي[3]:

على المستوى	الغرب / الآخر	الشرق / النحن
النفسي	سوى خالٍ من العقد ومركبات النقص	معقد مليء بالمركبات
الاجتماعي	متحضر	همجي
الثقافي	ذكي، متفوق	غبي
العسكري	مستعمِر	مستعمَر
السياسي	متبوع	تابع
الاقتصادي	منتج	مستهلك
الديني	متفتح ومتسامح	منغلق أصولي إرهابي

يتبين لنا من هذه المستويات أن الخطاب الغربي/ الآخر **خطاب فاعل**، والخطاب العربي/ النحن خطاب **مفعول به** أو إن شئت **مفعول فيه**، ولا يقوم - غالباً - بدور الفاعل إلا في مستويين فقط هما: المستوى السياسي كونه تابعاً، والمستوى الاقتصادي كونه **مستهلكاً**، لكن دور الفاعل - هنا - يتم من حيث الصيغة الصرفية فقط لا من حيث الدلالة، وبذلك فهو لا يختلف عن دور المفعول.

وهذا يعني أن المثاقفة أو التثاقف Aculturation[4] مسألة غير مطروحة وغير ممكنة لعدم وجود تكافؤ بين الخطابين/ الثقافيين. وهذا ما يجعلنا نتقبل ونستهلك ونتصادم أيضاً. فأدى بنا ذلك إلى التشتت والتفرق بين تيارات حداثية متعددة عرفها الفكر العربي المعاصر[5] منها مثلاً:

أ - تيار الحداثة الليبرالي:

التي تعود جذوره الأولى إلى منتصف القرن التاسع عشر ويعد رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي من رواده الأوائل، فبالرغم من

كونهما عملا على محاولة التوفيق بين التراث والحداثة فإن عمق فكرهما وجوهر آرائهما قد تمثل في تسييد العقلانية الأداتية التكنولوجية بغية تجديد الحياة والخروج من التخلف.

كما يمكننا أن نتتبع تطور الليبرالية في الفكر العربي مع لطفي السيد وطه حسين وأحمد أمين وبعدهم زكي نجيب محمود في كتاباته المختلفة مثل: تجديد الفكر العربي والمعقول واللامعقول في تراثنا الفكري وأهم ما يمكن استخلاصه من هذا التيار الفكري هو:

1 - الطابع الاستبدادي للسلطة السياسية بالرغم من طبيعته الليبرالية في الجانب الاقتصادي.

2 - الازدواجية بين هذه الطبيعة الليبرالية التي تبتغي الحداثة وبين ارتباطاتها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأخلاقية الماضوية السابقة على التحديث، ومحصول الحديث أن هذا التيار لم يحقق طموحات المجتمعات العربية بقدر ما عمق التبعية للغرب.

ب - تيار الحداثة الديني:

ويمكن أن نتلمسه عند جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبدالحميد بن باديس وعلي عبدالرازق ومالك بن نبي ومحمد النويهي، وكذلك عند أعلام المدرسة المصرية - كما يقول محمود أمين العالم - المسماة بالسلفيين الجدد ومنهم: عادل حسين وأنور عبدالملك وجلال أمين وطارق البشري وحسن حنفي وغيرهم.

ويتمثل جوهر هذه الحركة التحديثية - على اختلاف آرائها واجتهاداتها - في محاولة تأويل النص الديني من قرآن وحديث تأويلاً عقلياً يتلاءم مع العصر وما تقتضيه مصالح العباد في القضايا المختلفة في السياسة والاقتصاد والاجتماع والحياة برمتها.

وقد حاول أعلام هذا التيار - من جهة أخرى أن يتميزوا عن التجربة الغربية في التحديث والتجديد، لأن ذلك - في رأيهم - يجعل العالم العربي قطعة من أوربا. والتمدن الحقيقي لا يكون إلا إذا كان منبعثاً من داخل الأمة ومن التطور الطبيعي لمجتمعها والتجدد الذاتي الذي ينتج تمدناً أصيلاً[6].

ولذلك تم اقتراح مصطلح: **الاستقلال الحضاري** بديلاً عن مصطلح **الحداثة**، ويتم ذلك باستيعاب أصول عقيدتنا وتاريخ أمتنا بالمعنى الواسع للتاريخ وما تقتضيه ظروف الأمة العربية المعاصرة، ومن دون التحرج بما توصل إليه الغرب من إنجازات ونماذج جميلة تفيدنا إفادة حقيقية. ولا يكون ذلك إلا من خلال العمل على إرساء أسس بنية نظرية متميزة عن البنية النظرية الغربية كما هو الحال عند حسن حنفي من خلال كتابه: «من العقيدة إلى الثورة»[7] وأهم ما يميز هذا التيار كونه يدعو إلى:

1 - جعل الوحي مرتكزاً للعقل والعمل.

2 - تحقيق تنمية ذاتية مستقلة.

3 - بناء حضارة متميزة بخصوصياتها عن الحضارة الغربية.

ج - تيار الحداثة القومي :

تمثل جيلها الأول في البستاني والكواكبي وطاهر الجزائري وغيرهم.. إلخ وتواصل في جيل الأرسوزي وصلاح البيطار وميشال عفلق وساطع الحصري، ومن أعلام هذا التيار من دعا إلى الوحدة العربية في المشاعر والأفكار ولا تختلف آراء أصحاب هذا التيار - في عمومها - عن آراء التيارين السابقين من الحضارة الغربية، ولذلك يمكن أن نسميهم جميعاً بالتيارات التوفيقية بين التراث والحداثة.

د - تيار الحداثة الثقافي :

يركز أصحابه على تجديد البنية الفكرية والثقافية باعتبارها أساساً

للتحديث الحقيقي وذلك باستلهام المفاهيم الحقيقية والقيم الأساسية للحضارة العصرية. ومن رواده الأوائل اسماعيل مظهر ويعقوب صروف وسلامة موسى... إلخ.

ونجد امتداداً لأفكارهم عند عبدالله العروي ومحمد عابد الجابري وأدونيس وفؤاد زكريا والخطيبي وبرهان غليون.

فالجابري - على سبيل المثال - يقوم بقراءة التراث العربي قراءة نقدية ليصل إلي نتيجة وهي أنه يرتكز على نهج قياسي فقهي ثابت، هو قياس الغائب على الشاهد الذي مايزال يعبر عن بنية العقل العربي الراهن، ويقوم من هنا - بالدعوة إلي حتمية تجاوز هذه البنية الفكرية القياسية والعمل على تحرير العقل من المرجعية التراثية والمرجعية الأوربية في الوقت نفسه، وبذلك يتم تحقيق الاستقلال التاريخي للتراث العربي ويتم ذلك - في رأيه - من خلال التراث نفسه ومن داخله بالاستناد إلى جانبه العقلاني كما هو الحال عند ابن حزم والشاطبي وابن رشد وابن خلدون.

هـ - تيار الحداثة التقدمي :

ويهدف إلى التغيير الجذري الشامل وذلك بواسطة سيطرة الطبقة العاملة على وسائل الإنتاج بتحالفها مع الفئات الاجتماعية الأخرى ذات المصلحة المشتركة ومن أبرز رواده: حسين مروة ومهدي عامل والطيب تيزيني وخليل أحمد خليل[8].

إن تعدد هذه التيارات لم يؤد إلى التكامل والانسجام بقدر ما أدى إلى الاختلاف والفرقة والتشتت، وطغيان الجانب الإديولوجي العنيف الذي انعكس على الإبداع الفني بشكل عام والأدبي بشكل خاص رواية وقصة وشعراً مما أدى إلى تعدد المرجعيات بالنسبة للخطاب النقدي أيضاً.

3 – تعدد المرجعيات / تعدد القطائع :

نقصد بالمرجعيات الخلفيات المعرفية والمنابع الفلسفية التي يصدر عنها النقاد العرب المعاصرون في خطاباتهم النقدية ؛ فلا يمكن لأي باحث أو ناقد أن ينطلق من العدم أو الفراغ ؛ بل لابد من تراكم معرفي وأصول فكرية يستند إليها وهي التي توجه خطاباته بعد ذلك في ممارسته النقدية.

لا يمكن أن نتحدث عن تعدد مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث إلا من خلال الحديث عن العلاقة بين التراث والحداثة.

فالتراث يمثل النماذج الثقافية التي يكتسبها الفرد من الجماعات المختلفة التي هو عضو فيها ، ويمثل هذا التراث كل شيء بالنسبة إليه ؛ إذا لولا التراث ما استطاع أي فرد أن يبدع ويأتي بالجديد، ولما تقدمت المجتمعات خطوة واحدة إلى الأمام. فالتراث عنصر مهم جداً في تطور المجتمعات والأفراد ولا يمكن لأي كان أن ينطلق من العدم، فنحن مثقلون بدين كبير لأجيالنا السابقة، فهي التي أورثتنا تراكماً ثقافياً من عادات وتقاليد وقيم وأخلاق ومثل نستند إليها في مختلف إبداعاتنا واكتشافاتنا وإنجازاتنا الجديدة[9].

يقول الدكتور عبدالسلام بنعبدالعالي: «لا يتلخص التراث إذن في ما يسمى «ثقافة عالمة» ولا تؤول مسألته إلى مجرد منهجية ترتد إلى مجرد صعوبات منهجية تتمثل في كيفية استعادة الماضي ودراسة التاريخ وتأويل النصوص وتحقيقها . إن الأمر يتعلق بصفة أقوى من ذلك بثوابتنا الفلسفية: بمفهومنا عن النص وعن التاريخ وعن الهوية، بل وعن الكائن ذاته...»[10].

إن أهم مسؤولية ملقاة على عاتقنا في مسألة التاريخ هي أن نقرأه بوعي، فلا نحمله على طبق من ذهب لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من

خلفه، ولا نلغيه أو ننتقي منه ما يتماشى مع أغراضنا وأهدافنا حتى إن كانت هامشية.

وأما **الحداثة** فتتعدد التعريفات الخاصة بها، ومن المتعذر الإحاطة بها، ولذلك سنكتفي بتقديم تعريف إجرائي يكون انطلاقة للدخول في الموضوع: فالحداثة كما عرفها محمد سبيلا: «هي مجموع التشكلات الفكرية والسلوكية ودعامتها المؤسسية المرتبطة بظهور المجتمع العصري، وهي ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح. والحداثة كونياً هي ظهور المجتمع البورجوازي الغربي الحديث في إطار ما يسمى بالنهضة الغربية أو الأوروبية التي جعلت المجتمعات المتطورة صناعياً تحقق مستوى عالياً من التطور مكنها ودفعها إلى غزو وترويض المجتمعات الأخرى»[11].

وتتجلى الحداثة في جملة من المظاهر، هي المظهر الاقتصادي والمظهر الاجتماعي والمظهر السياسي والمظهر الثقافي/ ويمكن أن نختزل الحداثة في عنصرين رئيسين هما:

- المظهر المادي/ أو **الحداثة المادية**: وتعني التطورات المختلفة التي تتعلق بالإطار الخارجي للوجود الإنساني.
- المظهر الفكري/ أو **الحداثة الثقافية**: وتعني الرؤيا والمناهج والمواقف الذهنية التي تهيئ تعقلاً يزداد تطابقه بالتدرج مع الواقع[12]، ولعل الخطاب النقدي يندرج ضمن هذا النوع من الحداثة باعتباره يعبر عن رؤى ويتوسل مناهج في التطبيق مواقف خاصة به بحسب ما يسمح به مجاله وخصوصياته المميزة له عن غيره من الخطابات.

من خلال العلاقة بين التراث والحداثة، كما سبق أن أشرنا في الحديث عن عوامل التشكيل - يمكن أن تسجل المرجعيات الآتية:

أ – المرجعيات المنقطعة عن التراث:

إن أصحاب هذه المرجعيات منقطعون عن التراث العربي بشكل عام والتراث اللساني والنقدي بشكل خاص ؛ فيرون أن كل شيء جميل إنما يكمن في الغرب، فقد اختاروا «القطيعة مع التراث جملة وتفصيلاً». وقد حدث ذلك في ظل التأثر السلبي الذي جعل بعضهم يعادي التراث في إطار حملة ما يعرف «بفن المستقبل» أو الفن الذي يخلص المثقفين من مرض القانقارين الميت الذي نشره الأساتذة والآثاريون والأدلاء السياحيون ومتعاطو بيع الآثار القديمة، أو هو الفن الذي يجعل أصحابه يعلنون قولهم «نحن نبدع ولا نرث»[13].

إن أغلب من يمثل هذا الاتجاه – في الجزائر على سبيل المثال – أساتذة باحثون ومبدعون باللغات الأجنبية حتى أننا لا نرى مرجعاً واحداً يعودون إليه بالعربية أو مترجماً عنها في ما يكتبون من بحوث ودراسات لا يمكن أن نجردها من الفائدة، ولكنها تظل – في رأيي – منقوصة ما لم تحاول توسيع الرؤية والتنويع في القراءة لتنفتح على كنوز التراث اللساني والنقدي العربيين، ولو كان ذلك بلغة وسيطة غير العربية.

يبدو هذا الاتجاه – في نظري – منبهراً بالغرب إلى درجة الاندهاش وعلاقته به أشبه بعلاقة الذئب بالشاة عندما يلقاها ويعزلها عن القطيع تصيبها الفجيعة فتصير تتبعه إلى أن ينفذ فيها حكم الإعدام.

فأن يكتب الباحث العربي الذي يعرف لغته العربية مادة بحوثه بغيرها اعتقاداً منه أن العربية عاجزة عن استيعاب فكره والنهوض بأعباء علمه ؛ فهذا مما لا ينتصر له فكر سليم، بل هو في إحدى منزلتين إما قاصر الظن، وإما غير خالص السريرة[14].

ويمكن أن نأخذ بعض الأمثلة كنماذج للدلالة على ما تم قوله:

فالشاعر الجزائري محمد مصطفى الغماري بالرغم من أن له مجموعة من الدواوين الشعرية - حوالي عشرة دواوين - نذكر منها: «عرس في مأتم الحجاج» و«بوح في موسم الأسرار» و«أسرار الغربة» و«قصائد مجاهدة»... إلخ، وبالرغم من كونه يكتب الشعر العمودي والحر فإنه لم يكتب عنه أحد[15] من النقاد لا في الصحف والمجلات ولا في الرسائل الجامعية التي يعدها الباحثون في الماجستير والدكتوراه ولم يحدث مرة أن استضافه من يعدون الحصص الثقافية في الإذاعة والتلفزيون[16]، ولم يجر معه - في ما أعلم - أي حوار، بل أكثر من ذلك أصبحت الكتابة عنه نوعاً من الطابو في زمن من الأزمان. لا لشيء إلا لكونه يحمل فكراً ذا مرجعية دينية صوفية تتجلى في أشعاره التي لا تخلو أبداً من نكهة البلاغة وسحر بيانها وفيض معانيها ودلالاتها وعمق رؤاها. مما يبين بجلاء البعد الإيديولوجي الذي يكرس **الإقصاء** بل **والإلغاء** أيضاً.

ولعل هذا ما نجده عند الطاهر جعوط ونجاة خدة[17] وغيرهما فقد شاركا في ندوة فكرية عن الرواية الجزائرية نظمت في فرنسا وحصرا الإبداع الروائي الجزائري في ما كتب بالفرنسية، ولم يشر أبداً إلى روائيين أمثال: عبدالحميد بن هدوقة صاحب: «ريح الجنوب» و«نهاية الأمس» و«بان الصبح» و«الجازية والدراويش» و«غداً يوم جديد». وكذلك الطاهر وطار: صاحب «اللاز» و«جميلة العشق والموت في الزمن الحراشي» و«الزلزال» و«الحوات والقصر» و«تجربة في العشق» و«الشمعة والدهاليز» وعودة الولي الطاهر إلى مقامه الزكي.

ولا إلى الجيلالي خلاص: صاحب رائحة الكلب وحمائم الشفق... ولا حتى إلى الأعرج واسيني - باعتباره يتفق معهما في الرؤية العامة - صاحب روايات عديدة منها: نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري

ومصرع أحلام مريم الوديعة وما تبقى من سيرة الأخضر حمروش ورمل الماية وسيدة المقام... ونكتفي بهذا لأن القائمة طويلة.

فقد قال الطاهر جعوط: «... إذا كانت اللغة العربية لا تحتل المكانة اللائقة بها في الجزائر اليوم فإنه يتوجب البحث عن الأسباب في المصادر المتعددة دون أن نستثني الناعقين والحراس ومدافعين آخرين عن اللغة العربية الذين ليست لديهم قدرة على الإبداع بهذه اللغة لأعمال تشرفها»[18].

أما نجاة خدة فقالت: «إن الذين يعملون على الفصل بين الذين يكتبون بالعربية والذين يكتبون بالفرنسية يعملون بشكل لا تسامحي وفي كل مرة يثيرون قضية وغالباً ما يفعلون ذلك بأصولية «انتقريست»[19] وتضيف قائلة: «... إن اللغة الرسمية في الجزائر يحاولون إلصاق كل أشكال التعبير بها وهي لغة اصطناعية وليس هي اللغة التي لها ثقل تاريخي حامل للثقافة...»[20].

وتقول في فقرة أخرى: «... ربما هي لغة اتصال إداري بين الدول العربية لكن لا يمكنها أن تعوض لغة حية...»[21].

وتواصل قائلة: «إن الأصالة لا وجود لها بل بالضبط لا يمكن البحث عنها في الجذور ولكن في الأغصان، إن أصالتنا هي مستقبلنا، إنها أعمالنا المثمرة وليست نظرتنا الدائمة إلى الخلف»[22].

إن هذه الأقوال هي مثال بسيط وغيض من فيض، وأهم ما نلاحظه بشأنها أنها أخلطت الخطاب النقدي وحولت وجهته إلى وجهة إيديولوجية بعيدة عن الموضوعية تنكر قيمة الإبداع الجزائري بالعربية كماً وكيفاً وهو الذي يشق طريقه بثبات نحو آفاق مستقبلية تنبيء بالخير الكثير - بالرغم من ظروفه - في القصة والرواية والشعر والنقد والمسرح والتاريخ والفكر

واللغة بصفة عامة. وتعمل على تغييب التاريخ ومسخ الثقافة، فهل يعقل ألا يكون للغة العربية ثقل تاريخي حامل للثقافة وهي التي ماضيها يمتد إلى أكثر من 250 سنة قبل الإسلام...؟ وهل يعقل أن تكون الحضارة العربية الإسلامية خرافة كما وصفتها نجاة خدة؟ وإذا كنا لا نبحث عنها في الجذور فأين نبحث عنها ؟ هل يمكن أن نجني ثمار الأغصان إذا لم نسق الجذور ونحرك التربة وننقيها ؟ وهل يمكن أن توجد أغصان بلا جذور بين الأرض والسماء ؟.

ونلفي أمين الزاوي واحداً من الأوفياء لهذه المرجعية بالرغم من كونه يكتب أصلاً بالعربية غير أن كتاباته الروائية منها والنقدية تنضح بعلامات الانقطاع عن التراث العربي - الإسلامي وتحمله كل الرزايا والمصائب، وهو المسؤول عن التخلف بل هو التخلف بعينه، نقرأ ذلك في كتاباته النقدية على سبيل المثال: صورة الفقيه في الرواية وبعض المحاضرات التي ألقاها في بعض العواصم عن الدم في الإسلام، وكذلك في كتاباته الروائية مثل: روايته «صهيل الجسد» وهي أقرب الروايات إلى نفسه كما يقول، فبطلها «الحاج المكي» ونلاحظ ما توحي به لفظتا «الحاج» و«المكي» من دلالات. وكذلك روايته: «السماء الثامنة»[23].

وقد ذهب في آخر الحوارات التي أجريت معه بجريدة الخبر الجزائرية المذهب نفسه الذي تمت الإشارة إليه مع الطاهر جعوط ونجاة خدة، فذكر أسماء مبدعين جزائريين ممن كتبوا بالفرنسية حتى الذين كتبوا مقالة أو مقالتين في جريدة مفرنسة أو فرنسية[24] ولم يذكر كاتباً واحداً بالعربية ولكأني به يريد أن يبرهن لنا «ويتحول كل بساطة (لخواجة عارف بأفكار الغير)»[25].

ولابد من التأكيد على أن الإيديولوجيا لا تقتصر على الجزائر وإنما تنسحب على أغلب الكتابات الإبداعية والنقدية في الوطن العربي

خصوصاً في مرحلة ما، لكنها في الجزائر أخذت طابعاً متميزاً عن باقي البلدان العربية الأخرى من ذلك مثلاً التنكر للغة العربية وحصر الاهتمام في النموذج الفرنسي غالباً مما أدى إلى تبادل للإلغاء، بين هذا وذاك وإيجاد مصطلحات متميزة بعنفها ودمويتها في الجزائر من مثل: الإرهاب والاستئصال.

ولعل هذا النوع من الصراع الثقافي في الجزائر هو سبب مأساتها في السنوات الأخيرة.

ب - المرجعيات المتقوقعة على نفسها في التراث :

يتعامل أصحاب هذه المرجعيات مع التراث «على أنه مخزون يحفظون فيه كل الأشياء القديمة،... التي يجلونها باستمرار ويمسحون عنها الغبار باعتبارها النموذج الكامل بل الأكمل الذي يجب أن يحتذى به، أي أنهم ينظرون إلى التراث كجزء من المقدسات التي تسقط إزاءها كل إمكانية نقد أو إعادة نظر أو تعبير»[26].

هذا بالنظر إلى الإطار الفكري العام، أما بالنسبة إلى الإطار النقدي فإنهم لم يخرجوا عن المعيار من مثل: قل كذا ولا تقل كذا، والخطأ والصواب، والصدق والكذب، وعدم تجاوز ما تقتضيه أحوال الإعراب وقضايا النحو والصرف والشروح اللغوية للنص المنقود.

تقول سهير القلماوي في هذه المسألة: «إن ميراث رهيب تكاثفت فيه عوامل وعوامل على تفتيت القصيدة إلى وحدة البيت وعلى تفتيت البيت إلى وحدة اللفظ، وكان لابد من صيحة بل صيحات حتى تخرج القصيدة العربية من أثر هذا الميراث الدامع عبر كل هذا التاريخ الطويل»[27] وأكثر من ذلك يتهمون كل جديد بأنه «دسيسة أجنبية وأفكار مستوردة وبدع مسقطة من الخارج، بل ويشيعون أن كل جديد في

طراز الثقافة إنما يستهدف شيئاً واحداً هو القضاء على ثقافتنا وأصالتنا...»[28].

وإلى جانب المعيار اللغوي يفرضون المعيار الأخلاقي ؛ لذا لا يسمح للمبدع في نظرهم أن يتعدى الحدود التي يفرضها هذا المعيار، وعليه فإنّ الإبداع الروائي مثلاً ليس إبداعاً عربياً إسلامياً أصيلاً، وإنما هو يدعو إلى تكريس النموذج الغربي ويعد - بذلك - علامة من علامات الغزو الفكري فلابد من محاربته والتصدي له ؛ فكتابات الطاهر وطار الروائية - بل كل ما يصدر عنه - شكلت طيلة أكثر من عشرية كاملة قضية عند أصحاب هذه المرجعية، فكثر الحديث عنه عند الذين لم يقرؤوا له رواية واحدة أكثر من الذين قرأوا أعماله، وأصبح مقروءاً بالسماع أو مقروءاً باللاقراءة إن جاز القول، مع ما في هذا النوع من القراءة من ضحالة وهشاشة وأفكار مسبقة تبين بجلاء البعد الشاسع على ما تقتضيه القراءة الأدبية من تكوين معرفي ولغوي ومنهجي وقدرة على الفهم والتحليل وتذوق الجمال.

إنها مرجعية «تتفاضل مع التراث بشيء من الافراط حيث يرى أهلها أن كل التراث إنما هو مفيد و لا يجوز للخلف أن يتنازل عنه، ولا يخفى على القارىء الموضوعي ما في هذا الرأي من أخطاء تجسدها الرداءة التي تقرؤها في بعض ما نرث...، والتي يضفي عليها هؤلاء صفة الإيجابية التي هي في الحقيقة سكونية قاتلة، ولبنة جوفاء لا سبيل إلى مكوثها في ضمير الإنسان ناهيك عن أن تقدم دعماً فنياً لإبداع نريده أصيلاً وإيجابياً»[29].

ونجد ضمن هذا الاتجاه مرجعية أخرى يدعو إليها بعض الدارسين للأدب والنقد ويهدفون إلى التعامل مع التراث على أنه محفوظات نقلية يتعامل معها المتلقي/ القاريء باعتبارها معلومات كرسها المنهج الدراسي الذي ينتصر - غالباً - للجانب التأريخي من تراثنا، فالمتأمل في المناهج

الدراسية في أغلب منظوماتنا التربوية العربية يجدها تنتصر لنوع من النصوص لأدباء وكتاب معينين قرأتها كل الأجيال العربية تقريباً، بمعنى أن النظرة التربوية للبرامج التعليمية ماتزال نظرة تقليدية - عموماً - في الوطن العربي، وهي أيضاً كرست نوعاً من القراءة التي كثيراً ما تهتم بخارجيات النص الأدبي، لأنه ليس باستطاعتها الاستفادة من المناهج النقدية واللسانية الحديثة واستثمارها في دراسة الأدب، فهي - إن صح التعبير - تقولب فكر المتعلم في المراحل التعليمية المختلفة - بما فيها الجامعية - في قوالب جاهزة لا تمكنه من الكشف والتحليل وإبداء الرأي.

إن المتقوقعين على أنفسهم في التراث لا يمتلكون - في الغالب - أدوات المنهج والآليات المنهجية الكفيلة بالقراءة التي تستنطق القضايا المختلفة، وتعين على فهم حقيقة الأشياء ؛ فمن دون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء تستنطقها لا تجيب[30].

إنهم يقرؤون القديم بالقديم وهي قراءة لا تنتج شيئاً لأنها تعيش قطيعة علمية مع الغرب ومع عصرها، بعيش أصحابها على زاد معرفي قليل لا يمكنهم من التفاعل الحضاري.

ولابد من التأكيد بأن أصحاب هذه المرجعيات يعيشون على مديح بعض الهوامش في التراث ولم يتعاملوا معه بعمق ولم يقرؤوه القراءة الواعية المتبصرة ؛ لأنهم إن فعلوا ذلك - وليس باستطاعتهم - لوجدوا في التراث آراء تختلف تماماً عن آرائهم وما يعتقدون. فالنظرة إلى الشعر - مثلاً - في التراث العربي الإسلامي قد اختلفت «... بين مدافع عنه ومهاجم له، بين من يقرن الشعر والنبوة (ابن سينا) ومن لا يرى فيه إلا سفهاً ونقصاً. وقد لخص الجرجاني آراء منتقدي الشعر بكونها تنطوي على هزل وبطل وتلبس... غير أن هذه النظرة المعادية للشعر قد رفضت على ما يبدو من قبل جمهور النقاد والبلاغيين والفلاسفة على السواء... والواقع

أن النقاد والبلاغيين استندوا إجمالاً إلى نظرية الفلاسفة في الشعر في تقويمهم للصناعة الشعرية، وفي دفاعهم عن هذه الصناعة. ولعل هذا ما دفع بابن سينا إلى الارتقاء بالشعر إلى منزلة النبوءة، كما لاحظ ذلك منظر الشعر حازم القرطاجني الذي ينطلق من كلام الشيخ الرئيس لكي ينعت المعادين لصناعة الشعر بأخس النعوت معتبراً إياهم أنذال العالم». وفي الحقيقة لقد أدرك البلاغيون أن الانتقاص من الشعر إنما هو انتقاص غير مباشر من الوحي ؛ أي القرآن ذاته. فإذا كان الإعجاز القرآني بلاغياً فإن الحقيقة لن تتجلى إلا بالعودة إلى الشعر الجاهلي باعتباره عنوان الفصاحة وذروة البلاغة لدى القوم، فمن الشعر إذن تستمد الحجة على أن القرآن جاء آية في البيان وغاية في البلاغة»[31].

لقد أخذنا هذه القضية على سبيل التمثيل فقط وتوجد قضايا كثيرة مثلها وشبيهة بها في التراث النقدي العربي القديم، مما لو قرأه أصحاب هذه المرجعية بوعي وتبصر لصححوا - ربما - بعض آرائهم أو لطفوا منها ولأدراكوا ما لا يدركون.

وعلى هذا فإن هؤلاء يمثلون القطيعة العلمية مع ما توصلت إليه الحضارة الغربية ومع ما هو موجود في التراث نفسه.

فلكأني بهم يعيشون **قطيعة مزدوجة** إن جاز القول.

جـ - المرجعيات الانتقائية :

يحاول أصحابها أن ينتقوا من التراث بعض النماذج التي تخدم أغراضهم أو كما قال بول شاوول: «يحاولون مركزة التراث حول علامات معينة يضيؤونها»[32] من أجل مقارنتها ببعض الإنجازات الحداثية التي أتى بها العالم الغربي، أوأن هذا الرأي الذي قاله يوجد في التراث العربي عند هذا العالم العربي أو ذاك بحذافيره.

ولعل هؤلاء الذين ينتقون قد نسوا أو تناسوا أنهم في حاجة إلى معرفة السياقات المعرفية والثقافية التي نشأت فيها هذه النظرية أو تلك التي أنتج فيها أو قيل فيها هذا الرأي أو ذاك، سواء أتعلق الأمر بالتراث أو بالحداثة في الفكر عموماً أم في علوم اللسان والنقد. إن أصحاب هذا الاتجاه يبحثون عن يد أو عين تتحرك في جثة على رأي شاوول دائماً[33].

ويمكن أن نسجل - هنا - موقفين اثنين متضادين، ينتمي الموقف الأول إلى المنقطعين عن التراث في كثير من أطروحاته من أجل الحجة والبرهان وإقامة الدليل، فقد تجرد أصحابه «من حصانة الكينونة العربية الإسلامية وتزودوا بكتل إيديولوجية متشابكة ومتناقضة أحياناً، وهي الأطراف التي فرضت التعامل مع نوع من التراث دون غيره حين حصرته في منطلقات «إيديولوجية مذهبية تحدد بصورة قبلية الرؤية للتراث ومنهج قراءته والهدف منها»[34].

لقد اختار أصحاب هذا الموقف التواصل السلبي مع التراث، فهم لا يتواصلون معه بغية خدمته وتطوير قراءته ومناهجها من أجل فهمه وتمثله، وإنما يتعاملون معه بغية أخذه شواهد وحججاً دامغة على ما ينجزوه في نطاق الإيديولوجيات التي ينتمون إليها.

ولذلك يختارون الاستشهاد - على سبيل المثال - بالأخطل والأعشى وأبي نواس - لا في مرحلة تزهده -، وبرموز آخرين أيضاً... وبأن محمد الطاهر بن عاشور صاحب التحرير والتنوير قد حقق ديوان أبي نواس في التغزل بالغلمان... إلخ.

هذا ليس محبة في الطاهر بن عاشور ولا في التحرير والتنوير، ولا في التراث الإسلامي وخدمته، وإنما هو يقصد تمرير خطاب وترسيخ إيديولوجية[35].

وينتمي الموقف الثاني إلى المتوقعين على أنفسهم في بعض التراث لا في التراث بكامله ؛ فالمقياس عند هؤلاء هو الإسلام وحوله إرث العروبة... ولذلك يقومون هم أيضاً بالانتقاء ما يناسبهم مما حققته الحداثة من أجل إقامة الدليل والحجة على صحة آرائهم الذاتية الخاصة.

ومحصول الحديث من كل هذه الآراء والمرجعيات التي أنتجتها أنها لم تؤسس لمنهج في الاختلاف يؤدي إلى الائتلاف بعد التدقيق والتمحيص والنقد والنظر فبذلك يكون الطريق ممهداً للتكامل والترابط والانسجام ؛ بل أدت إلى التصادم والاقصاء والإلغاء[36]. وأظهرت أننا نعيش الصراع في ذاتنا فكيف يمكننا أن نصارع الآخر، وأن ثقافتنا لفظية **ونحن مملوؤن بالكلام** نحيا على هامش الأحداث متشبثين بالواقع نعيشه كما يتشبث الطفل بلعبه. ونتعامل معه بشكل خافت باهت دون محاولة الدخول في ثقافة الفعل والعمل ؛ **إننا نتأمل نظرياً، نعشق بالعين فقط** إن صح التعبير.

وكل هذا جعل الخطاب النقدي العربي يعاني عدة أزمات[37] تواجهه في الدراسة والبحث وهي التي نعنونها بـ:

4 - تأثيرات الخطاب :

نجمل هذه التأثيرات في العوامل الآتية:

أ - مشكلة الاتصال والتبليغ والبيان[38]:

وهي مشكلة جوهرية في غاية الخطورة، نظراً إلى أن كثيراً من النقاد العرب لا يعرفون إلا لغة واحدة، ثم إنهم يتفاوتون في معرفة اللغة الأجنبية إن عرفوها، فيحدث في المؤتمر الواحد أن تلقى محاضرة بالفرنسية أو الإنجليزية أو العربية ولا يفهمها إلا القليل النادر من الحضور، ولعل

هذا يصدق أكثر على الخطاب اللساني العربي الحديث وهو رافد هام بالنسبة للدرس النقدي العربي الحديث، فمن لا يمتلك معرفة لسانية كافية ليس بإمكانه أن يمارس النقد وليس في مقدوره أن يسبر أغوار النصوص الأدبية ويفك مستغلقاتها، بل أكثر من ذلك لا يمكن لدارس الأدب في عصرنا أن يكتفي بالبحث في الأدب وقراءة الدراسات الأدبية فحسب؛ وإنما هو مطالب بأن يقرأ الفكر والثقافة أيضاً، ويستنير بآراء اللسانيين ونتائج بحوثهم اللسانية أمثال: عبدالرحمن الحاج صالح وأحمد المتوكل وعبدالقادر الفاسي الفهري وعبدالسلام المسدي ومازن الوعر وخليل غمايرة... وغيرهم. ويستنيرون كذلك بآراء المفكرين أمثال: إدوارد سعيد ومحمد أركون وعلي حرب ومحمد عابد الجابري... بالإضافة إلى أعمال النقاد العرب المتميزين أمثال: حمادي صمود وجابر عصفور وسعيد يقطين وعبدالملك مرتاض وعبده عبود ومحمد خير البقاعي وصلاح فضل وتامر سلوم ومحمد العمري... وغيرهم كثيرون فإذا حدث التواصل بين النقاد واللسانيين والمفكرين فإنّ تضافر جهودهم سيعود بالفائدة الكثيرة - حتماً - على النقد العربي... ويؤدي إلى الرفع من مستواه والتحسين في كفاءته وقدرته على القراءة والإبداع.

ب - النهل من الترجمة :

أدت مشكلة البيان والاتصال والتبليغ إلى النهل من الترجمة على اختلافها مما جعل الباحث يتيه في زحمة الترجمات الكثيرة غير المؤسسة على منهجية واضحة وأهداف محددة نود تحقيقها، وإنما تتعق - غالباً - بأهواء الأفراد واهتماماتهم الخاصة، وهذا ليس معناه أننا نغطي جهود هؤلاء المترجمين ونعدم فائدتها؛ وإنما لابد من الإشارة - ههنا - إلى أن كثيراً من الترجمات التي لا تقوم على منهج واضح هدفها الأساسي

تجاري؛ وإن كان ذلك مشروعاً ولابد منه، فإننا بالتوازي مع الهدف التجاري نريد أن يكون الهدف العلمي كذلك.

إن الترجمة مهمة جداً وضرورة ملحة بالنسبة إلينا - ما في ذلك شك - من أجل معرفة الآخر وخلق التواصل الحضاري معه، لكن ينبغي لنا أن نعرف ماذا نترجم من الغرب، وكيف نترجمه.

«لأن الناقد الذي لا يتقن اليوم لغة أجنبية يشكو من نقص في الأدوات المنهجية قد لا تعوضه الترجمات التي تأتي متأخرة في ظل غياب مشروع قومي ووطني للترجمة في الوطن العربي»[39]. بالإضافة إلي أن المترجمين العرب لا يأخذون من لغة أجنبية واحدة وإنما منهم من يترجم عن الإنجليزية أو عن الفرنسية أو عن الألمانية أو عن الأسبانية.... إلخ. وهذا سيخلق - حتماً - اختلافاً بل تشويشاً في تلقي النصوص والنظريات والمفاهيم والمصطلحات عند القارىء العربي[40].

جـ - غربة مفهوم المصطلح وتغريبه :

نتج عن النهل من الترجمة مشكلة أخرى في غاية الأهمية وهي:

الاختلاف في المصطلح النقدي ؛ فالقارىء للخطاب العربي بشكله العام والخطاب النقدي بشكل خاص يلفيه «يعج بمصطلحات ومفاهيم كثيرة يجهد الباحث نفسه لفهمها فيعجز أو يصل وصول غير المتأكد من دقة ما وصل إليه، ولعل السبب في هذا كون أغلب هذه المفاهيم مسوقة في - صيغة لفظية - لم يعهدها القارىء العربي، ولا تنتمي إلى ذخيرة مفرداته لكونها قد أدخلت إلى عالمه فاحتفظت بشكلها المأخوذ من المصدر فتبدو لاتينية، أو إنجليزية أو فرنسية... وذلك تبعاً للغة الناقل أو لكونها قد عربت فتبدو عربية في الظاهرة لاحتوائها أصواتاً بل قل أحرفاً عربية بيد أنها لا تمت في حقيقة الأمر إلي العربية بصلة لأنها لا تعبر عن مضمونها»[41].

ويمكن أن نشير إلى أن اختلاف المصطلح لا يمثل مشكلة في الثقافة العربية وحدها، وإنما هو مشكلة عامة تعانيها الثقافة الغربية كذلك، خصوصاً في الدراسات اللسانية والنقدية، غير أن حدة المشكلة ليست بالدرجة نفسها في ثقافتنا التي أهم ما يميزها أنها **ثقافة بيانية مجازية،** تتطلب على الدوام - كما يرى علي حرب - «التفسير والتأويل. فمادامت الألفاظ كنايات واستعارات، ومادامت الكلمات حقول احتمالات، ينبغي أن تؤول، والتأويل اختلاف. واللغة المجازية تبرز أكثر من موقف، وتتسع لمختلف الاجتهادات والآراء. وبذلك يتولد لدينا أكثر من خطاب، وبالتالي أكثر من مذهب وفرقة، بحيث تكون لكل فرقة مقالتها الخاصة... وكل مذهب يعتبر خطابه معيار الحقيقة. وكل واحد يمنح خطابه صفة العمومية والشمول... وما عداه خطأ وفساد»[42].

واللافت للنظر أيضاً أن مصطلحات العلوم الاجتماعية والإنسانية ومنها الدراسات النقدية صارت مؤسسة على نتائج العلم مما يصعب من إدراكها وفهمها في ترجمتها إلى اللغة العربية كوننا نحن لا ننتج علماً، وكون العقل الغربي الآن ينتج أكثر من 90٪ من إنتاج العالم مما يجعل المعرفة في القرن الواحد والعشرين تتأثر بنتائج البحوث الناتجة عن الاكتشافات الجديدة في ميادين علمية مثل العلوم التقنية والبيولوجية. «كما هو الحال في الإجهاض الطبي وأدوات منع الحمل وتطعيم الأعضاء البشرية... والتلقيح الصناعي للمرأة وبنك الحيوانات المنوية واستخدامات الطاقة الذرية وأجهزة المعلوماتية والعقول الإلكترونية... إلخ»[43] وهذا سيجعل الإنسان أمام أسئلة كثيرة تريد الإجابة لأن العصر يقتضيها، ولعل الدين لا يمكن - وحده - أن يقدم أجوبة عن هذه الأسئلة خصوصاً أن الغرب قد تشابكت وقائعه وإشكالاته وكثر إنتاجه وبالتالي كثرت مصطلحاته ومفاهيمه التي لا يمكن أن نواجهها ونتقبلها ونفهمها بواسطة

الترجمة فقط مادمنا لا ننتج علماً وفكراً وفلسفة ومصطلحات ومفاهيم حضارية خاصة بنا.

سنتطرق إلى مسألة المصطلح في الدراسات النقدية العربية من جانبين اثنين هما: الاختلاف في درجة تقبل المصطلح الأجنبي وتغريب مفهوم المصطلح التراثي.

1 - الاختلاف في درجة تقبل المصطلح الأجنبي:

نلاحظ - في هذا الشأن - مصطلحات عديدة جداً باللغة الأجنبية يقابلها بالعربية ألفاظ كثيرة مما يؤدي إلي التشويش في تلقي الخطاب الغربي وفهمه في الثقافة العربية ولا يقتصر هذا على الخطاب النقدي فقط؛ وإنما نجده في مختلف الخطابات العربية: مثل السياسة والإعلام والفلسفة واللسانيات والعلوم الأخرى. ويمكن أن نقدم بعض الأمثلة عن ذلك:

أ - مصطلح: déconstruction يقابله بالعربية الألفاظ الآتية: تفكيك - تفكيكية - تقويض[44] - تشريح

ب - مصطلح: structuralisme يقابله بالعربية: البنوية[45] - البنيوية - البنائية - الهيكلية - الشكلية.

جـ - مصطلح sémiotique / sémiologie يقابله بالعربية: السميولوجيا - السيميوطيقا - السيميوتكيا - السيميائية - السيمياء - علم السيمياء - السيميائيات - علم العلامات - العلامية - العلاماتية - علم الأدلة - الدلائلية - الأعراضية[46].

د - مصطلح: cammunication يقابله بالعربية: الاتصال - التوصيل - الإيصال - التواصل - الإبلاغ - التبليغ.

هـ - مصطلح: Poétique يقابله بالعربية: الشعرية - الشعريات -

الشاعرية - الجمالية - الإنشائية - علم الأدب - الإبداع الفني/ الإبداع - فن النظم - فن الشعر - نظرية الشعر - بويطيقا - بويتيك[47].

و - مصطلح: cohésion يقابله بالعربية: السبك - التماسك - الاتساق - التناسق - الانسجام - الترابط.

ز - مصطلح: cohérence يقابله بالعربية: الحبك - الانسجام - الترابط - التلاحم.

حـ - مصطلح: Enoncé يقابله بالعربية: قول - ملفوظ - حديث - خطاب.

ط - مصطلح: Enonciation يقابله بالعربية: تلفظ - تحدث.

ك - مصطلح: situation يقابله بالعربية: وضعية - موقف - حالة - مقام - سياق.

د - مصطلح: code يقابله بالعربية: شفرة - نظام الرموز - قانون - سُنَن - سَنَن - وضْع - مواضعة - اتفاق - كود.

لقد اخترت هذه المصطلحات على سبيل التمثيل فقط ؛ إذْ لا يمكن حصرها وتدقيقها إلا من خلال فرق بحث من المختصين.

إن الاختلاف يتعدى اللفظة منفردة معزولة عن سياقها وإنما يحصل أيضاً في مفهومها وتعريفها وشروحها وما يترتب على ذلك من نتائج في الخطاب النقدي العربي.

2 - تغريب المصطلح التراثي :

أو - إن جاز القول - إهماله فقد أصبح التعامل معه وكأنه مصطلح غربي لا دخل للحضارة العربية به، وليست له جذور فيها، من ذلك مثلاً:

أ - مصطلح كل من: **مرسل ومرسل إليه**: EMETEUR - Récepteur فكثيراً ما يقدم هذان المصطلحان من خلال نظرية التبليغ منسوبين إلى «جاكبسون» على أنهما مصطلحان جديدان عرفهما النقد العربي الحديث من خلال احتكاكه بالغرب، والحقيقة ليست كذلك فقد استعملهما - في حدود ما أعلم - القلقشندي (ت. 821هـ) في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشاء بقوله: «... بقلم اصطلح عليه المرسل والمرسل إليه لا يعرفه غيرهما..»[48].

ب - ثم إن **نظرية التبليغ / التواصل** أو كما تسمى في بعض الأحيان نظرية الخطاب تقدم هي الأخرى على أنها اكتشاف جديد في المعرفة التقليدية واللسانية الحديثة، ويتسم ذلك بعزلها عن التراث اللساني والبلاغي والنقدي العربي القديم، ومن النقاد من يراها نظرية غربية خالصة، إننا لا ننكر جهود الغربيين واستفادتنا الحقيقية من أعمالهم ونتائج بحوثهم، ولكن علينا أن نعمل على وضع القضايا أو الأشياء في نصابها ونعطي ما لزيد لزيد وما لعمرو لعمرو ما لهما معاً لهما معاً.

ففي هذه المسألة لا يمكن أن نغفل أبداً آراء: سيبويه (ت. 180هـ) والجاحظ (ت. 255هـ) والفارابي (ت. 339هـ) وابن جني (ت. 626هـ) وحازم القرطاجني (ت. 694هـ) ابن خلدون (ت. 808هـ) وغيرهم كثيرون[49]. فحازم القرطاجني مثلاً قد انطلق من التأثير المتبادل بين المتخاطبين مركزاً على الخطاب الشعري مبرزاً أنه يختلف باختلاف أنحاء التخاطب ومذاهبه مبيناً نوعية الحيل المتضمنه فيه والجهات التي من خلالها تنهض النفوس ومنها: «ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلي القائل أو ما يرجع إلى المقول له»[50].

فقد استعمل حازم مصطلحات متميزة، ولكأني به ينطلق من نظرية

في القول خاصة به هي أشبه ما تكون بنظرية الحديث في زماننا. إن إنهاض النفوس - بتعبير حازم - وردود الأفعال التي يثيرها المتلقي / المخاطب مصدرها:

1 - حيل يقوم به القائل نفسه وتتمثل في جملة الأساليب والتقنيات التعبيرية التي يستعملها في أقواله ؛ بما أنه هو العنصر الذي يتقدم بقية العناصر الأخرى وهو مصدرها الأساسي.

2 - أما القول فهو ما يصدره القائل.

3 - المقول فيه: ويمثل الموضوع الذي يدور عنه القول ومحتوياته.

4 - المقول له: ويمثله الطرف الذي يوجه له القول.

وبهذا يكون حازم قد أشار إلي كل المكونات التي ينبني عليها القول، باعتباره نشاطاً تبليغياً، كما نلاحظ أنه قد استعمل الخطاب مرة والقول مرة أخرى، ولكأني به يود أن يبين لنا وجود فرق بينهما ، فالخطاب يقابل المصطلح الأجنبي discours والقول يقابل: enonce على اختلاف الترجمات[51].

جـ - الحديث عن التأويل :

مثلاً: يتم تناوله في كثير من الدراسات النقدية العربية المعاصرة انطلاقاً مما كتبه النقاد الغرب دون محاولة ربطه بجهود العلماء العرب القدماء في هذا الميدان. فيتم الحديث عن أعلام غربيين أمثال: «أمبورتو إيكو» و«بول ريكور» و«ميلان كونديرا» و«فرونسوا راستي» و«أنطوان كومبانيون»... إن هذا محبذ وجميل ولا نرفضه، بل نعززه وندعمه ولكن لا يمكن إهمال المقولات العربية في هذا الشأن مثلاً: في تحديد مصطلح «تأويل» لا يمكن - برأيي الخاص - إغفال آراء الماوردي.

يقول علي حرب: «... وهكذا يقدم الماوردي وعلى نحو مدهش تفسيراً لغوياً للتأويل مفاده أن التأويل لا يرجع إلى تفاوت فطر الناس وتباين قرائحهم على الفهم... وإنما يكمن بالدرجة الأولى في طبيعة الكلام نفسه، فالتأويل حسب الماوردي قائم في القول وإمكان تقتضيه اللغة ؛ أي يقتضيه الدال وليس المدلول، وإذاً فالدال يصنع المدلول، والبياني يصنع المعرفي... »[52].

نكتفي بهذه الأمثلة القليلة ؛ لأن القضية تحتاج إلى أبحاث خاصة بها.

د - الانفتاح اللاواعي على المناهج النقدية الغربية :

تختلف درجة الانفتاح بين النقاد العرب على المناهج النقدية الغربية الحديثة وكيفية الاستفادة منها، فقد بات النقد الأدبي العربي الحديث أكثر من أي وقت مضى متلهفاً بل ومتلقفاً لكل ما يظهر في الغرب من مذاهب ومناهج نقدية دون هضمها وتمثلها[53].

ولابد أن نؤكد على أن الاستفادة من المناهج والنظريات الغربية مشروعة وضرورة تحتمها اللحظة الحضارية التي نعيشها ولكن لابد أن ننتبه إلى أن هذه المناهج والنظريات يتم إنتاجها ضمن زخم ثقافي وفكري وعلمي خاص بها وفي إطار سياقات معرفية وفلسفية محددة وبغية تحقيق أهداف معينة بالنظر إلى المجتمعات التي أنتجتها واللغة التي كتبت بها النصوص التي طبقت عليها. فلا يكون انفتاحنا عليها - إذاً لا مشروطاً ومرتهناً أبداً بمرجعيتها المختلفة.

إن مقولات المناهج النقدية الغربية ومعطياتها ليست أبداً مجرد خطوات إجرائية مفصولة نهائياً عن خلفياتها الإبستمولوجية المؤطرة لها، وإنما تمتد جذورها لترتبط برؤى فكرية مخبوءة/ لامرئية تشكل أسسها المعرفية التي من دونها يفقد المنهج كل قدرته وفعاليته، فكل منهج يصدر

عن رؤيا فكرية إما صريحة أو ضمنية، والوعي بها شرط أساسي في الانفتاح عليها والقدرة على التحكم السليم في استعمالها[54] فلابد من توفر «الوعي النقدي القائم على إدراك الفوارق بين الأوضاع على رأي إدوارد سعيد، ففي غيابه يفقد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية كظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات، ليصبح اختراقاً فكرياً يطمس هوية الأنا ويكرس تبعيتها للآخر، كأخطر مظهر من مظاهر الاستعمال الثقافي الجديد متناسين أنه «لكي ننفتح لابد أن نكون أولاً»[55].

بهذا صار القارىء العربي يجد نفسه أمام كم هائل من الأقوال والآراء النقدية الغربية وأسماء الأعلام الغربيين وهو يشتغل على النص الإبداعي العربي مطبقاً عليه منهجاً غربياً ما، فيؤدي ذلك إلى تغييب النص وإبعاد الناقد عن تحليله، وكثيراً ما يتم الحديث عن تطبيق المنهج البنوي أو السيميائي أو التفكيكي أو التداولي... في دراسة النصوص الأدبية ويكون ذلك بطريقة متشابهة وكأنه تطبيق لمنهج واحد ولا توجد فروق بين هذه التطبيقات، بل لكأنها تطبيق لمنهج واحد ولا تتميز إلا «من خلال تنوع النصوص المدروسة»[56].

كما يتم الانتقال من هذا المنهج إلى ذاك دون ضوابط ومبررات مقنعة ودون تمثل للمنهج المنتقل منه ودون وعي كاف بالمنهج المنتقل إليه، **وكأن الأمر يأخذ شكل الموضة كما هو الشأن في الحلاقة أو عرض الأزياء.**

لقد أوقعنا هذا في كثير من المعطيات وكثير من السطحية والسهولة التي أبعدتنا عن «طرح الإشكاليات الأساسية الكبرى والحساسة المرتبطة بحقيقة هذه المناهج التاريخية والحضارية في علاقتها بواقعنا الراهن»[57].

5 – البديل

بناء على هذا كله فإن فهم الخطاب النقدي العربي من حيث مرجعياته المتعددة والإشكالات المعرفية والمنهجية التي تواجهه والإحاطة به إحاطة شاملة مشروطة بمعرفة اللغة العربية معرفة معمقة في أصولها ومظانها التراثية وأحوال وظروف إنتاج نصوصها وإحداث خطابها.

فعلينا – إذاً – أن نصعد إلى التراث العربي العام والنقدي بشكل خاص قصد قراءته بوعي وتبصر ومحاولة ارتقائنا إلى فهم لغة التراث بما تحمل من مصطلحات ومفاهيم وزخم فكري أصيل ومتميز استوعب زمانه ومازال يمارس سلطانه.

استيعاب التراث أيضاً مرهون بمدى فهم لغة الآخر ومعرفة القدر الكافي من اللغات الأجنبية التي يمكننا من فهم الظواهر المدروسة في مصادرها الأصلية وتطويعها في خدمة حضارتنا والقدرة على التكييف مع منجزات العصر، فذلك يمكننا من المقارنة الموضوعية بين الأشياء، ومن القراءة بعيوننا نحن لا بعيون الآخرين، وبالحديث بألسنتنا لا بألسنة الآخرين وبالإبداع بأنفسنا، والاعتماد على قدراتنا الذاتية خصوصاً في هذا الزمن الذي يشهد تعملقاً تكنولوجياً رهيباً حتى في ميدان اللغة والنقد؛ فإذا كان لدينا **أمن ثقافي وحصانة فكرية في تراثنا ولغتنا، وكانت لدينا معرفة باللغات الأجنبية. فإننا نعرف الكيفية الكفيلة بجعلنا ننفتح على الآخرين انفتاحاً صحيحاً، ونعرف كيف نجعل اختلافنا يكون ائتلافاً ورحمة بيننا ويكون في الفروع لا في الأصول وتلك علامة طبيعية على الدوام والاستمرار.**

المراجع والهوامش

1) يوجد اختلاف كبير في تحديد مفهوم العولمة، فتبدو في رأيي، كأنّها تريد أن تبتلع كل شيء؛ ولذلك فهي تعمل على توحيده أو تشكيله في قالب واحد، وتوجهه وترسم له خطاه بما يخدم مصلحة محددة، وهي بذلك تختلف عن العالمية التي تعني التنوع، فينطلق المبدع أو المثقف من المحلي ويجعله عالمياً.

2) نعني بالآخر هنا أمريكا وأوربا؛ لأنّ الآخر «يختلف بين الثقافات والحضارات، فمثلاً كان آخر ألمانيا هو فرنسا بثورتها السياسية وانجلترا بمكانتها الاقتصادية. وكان آخر إيطاليا هو قوة فرنسا. أمّا آخر روسيا فكان أوربا متمثلة في ألمانيا في حقبة وفرنسا في حقبة أخرى». انظر، عبدالسلام بنعبدالعالي، هيدغر ضد هيجل: حول مسألة التراث، مجلة دراسات عربية، عدد 4، فبراير 1983، ص 94.

3) انظر: بشير إبرير: السيميائية وتبليغ النص الأدبي، ضمن أعمال الملتقى الدولي الأوّل: السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 1995، ص: 18.

4) نعني بمصطلح acculturation التثاقف أو المثاقفة، وهو نوع من التأقلم الاجتماعي والثقافي واللغوي لفرد أو جماعة مع محيط جديد، وغالباً ما يؤدي هذا التأقلم إلى رفع مستوى الفرد أو الجماعة. وتعني، أيضاً، حال التعاثر والتأثير، أو تبادل الأخذ والعطاء بين ثقافة وأخرى في مجال الفكر والعلم والسلوكات التي تميز الأفراد والجماعات.

5) ينظر بخصوص هذه التيارات - محمود أمين العالم - التيارات الحداثية في الفكر العربي المعاصر، جريدة لوموند ديبلوماتيك النسخة العربية، أحد أعداد سنة 1988.

6) المرجع نفسه.

7) المرجع نفسه.

8) المرجع نفسه.

9) انظر. - محمد السويدي - مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومصطلحاته - المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، الدار التونسية للنشر تونس - ط 1/1991 ص 223 وما بعدها.

10) عبدالسلام بنعبدالعالي - هيدغر ضد هيجل حول مسألة التراث، مجلة دراسات عربية - عدد 4، فبراير 1983. ص 94.

11) محمد سبيلا - حول مفهوم الحداثة - مجلة دراسات عربية - عدد 3 سنة 1984 ص 32.

12) المرجع نفسه، ص 35.

13) عمر بوقرورة – الشعر الجزائري المعاصر بين التراث والحداثة – مجلة علامات في النقد – ج 34 المجلد 9، شعبان/ 1420هـ، ديسمبر 1999م – ص 310 – 311 وانظر – أدنيس – زدمن الشعر – ط1. دار العودة بيروت 1972. ص 270 وانظر – مَالْكُمْ برادبري – . الحداثة ترجمة مؤيد حسن فوزي – دار المأمون – بغداد – ص 27.

14) انظر – عبدالسلام المسدي – اللسانيات وأسسها المعرفية. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر – الديار التونسية للنشر – 1986 – ص 17.

15) إذا استثنينا ما كتبه الطاهر يحياوي – البعد الفني والفكري عند الغماري من سنوات مرت.

16) مثل حصة حبرو أوراق وأقواس في عالم الكتاب من إعداد أمين الزاوي وأهل الكتاب التي يعدها الأعرج واسيني وحصة دنيا الأنوار التي كانت تقدها غنية سيد عثمان.

17) الطاهر جعوط روائي جزائري يكتب باللغة الفرنسية وصحافي كذلك اغتاله الإرهاب في بداية التسعينات. ونجاة خدة أستاذة جامعية جزائرية كانت تعمل وربما مازالت، في معهد اللغات الأجنبية بجامعة الجزائر.

18) جريدة النصر الجزائرية يوم 1992/04/18.

19) المرجع نفسه.

20) المرجع نفسه.

21) المرجع نفسه.

22) المرجع نفسه.

23) السماء الثامنة رواية للأمين الزاوي تبحث إلى درجة الإغراق والخروج عن الموضوعية في الأحداث التي عاشتها الجزائر في نهاية القرن، لكنها تميزت بكثير من الهشاشة في الخطاب والضحالة في الفكر في رأي الخاص وهذا بعيداً عن أي اتجاه كان، ولعل القراء الذين يقرؤونها سيصلون إلى آراء أخرى.

24) المفرنسة – جرائد جزائرية تكتب بالفرنسية وأما الفرنسية فهي فرنسية أصلاً ولغة –.

وقد نقل عبدالعالي بوطيب عبارة (لخواجة عارف بأفكار الغير) عن إلياس خوري في الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان – ط 1، 1982، ص 44.

25) عبدالعالي بوطيب – إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي – مجلة عالم الفكر المجلد السابع والعشرون – العدد الأول: يوليو/ ديسمبر 1998. ص 15.

وقد نقل عبدالعالي بوطيب عبارة (لخواجة عارف بأفكار الغير) عن إلياس خوري في الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان - ط 1، 1982 - ص 44.

26) بول شاوول - ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة - دراسات عربية عدد 3/ 1982 ص 92.

27) سهير القلماوي - مؤثرات دامعة في نقدنا القديم، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة العدد 22/ 1966، ص 20 - نقلاً عن عبدالله أبو هيف - النقد العربي الحديث في دائرة التبعية - مجلة الثقافة عدد 109 - 1995، الجزائر، ص 136.

28) حسام الخطيب - نقلاً عن مازن الوعر - قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث - ط1 سنة 1988. ص 353.

29) عمر بوقرورة - المرجع المذكور سابقاً - 310.

30) عبدالعالي بوطيب - المرجع المذكور سابقاً - ص 9.

31) علي حرب - الحقيقة والمجاز - نظرة لغوية في العقل والدولة - دراسات عربية سنة 1983 - عدد 6 - ص 58 - 59.

32) المرجع نفسه، ص 99.

33) انظر - عمر بوقرورة - المرجع المذكور سابقاً، وانظر حسن الوراكلي، التراث بين موقفين - الموقف - العدد 10 - الرباط ص 62.

35) عندما حقق محمد الطاهر بن عاشور ديوان أبي نواس كان له هدف بلاغي مجرد من مثل هذه الرؤية لهؤلاء، فلم ينظر إلى التراث نظرة تجزيئية ولا إقصائية في نظري.

36) ولعلنا نحن في الجزائر قد مارسنا هذا التصادم والإقصاء والإلغاء فكراً وعملاً ميدانياً تجسد بمرارة في العشرية الأخيرة من هذا القرن وكان ثمنه غالياً تمثل في حصد آلاف الأرواح ناهيك عن مخلفاتها وجراحاتها وآثارها النفسية.

37) لا تعني الأزمة الكارثة، وإنما هي مرحلة قلق ذات أبعاد إيجابية فالنماذج الحية هي التي تعيش الأزمة وتعرفها، وعليه فهي دليل من أدلة الحياة وعلامة من علاماتها، ولذلك يقال: لا يتسع الأمر إلا إذا ضاق، واشتدي أزمة تنفرجي.

38) انظر مازن الوعر للمزيد من التفاصيل، ص 410، المرجع المذكور سابقاً.

39) محمد خير البقاعي - تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي - كتابه «لذة النص» نموذجاً - عالم الفكر (المجلد السابع والعشرون - العدد الأول - 1998 ص 27.

40) انظر خير البقاعي مقاله القيم المذكور سابقاً.

وإذا كان هو قد أشار إلى تلقي بارت في الخطاب النقدي واللساني والترجمي من خلال كتابه لذة النص فإن الأمر لا يقتصر على بارت فقط، وإنما يوجد أعلام آخرون مثل: سوسير وتشومسكي وكريستيفا وجاكبسون وتودوروف... إلخ.

41) خالد محمود جمعة – اللسانيات ولغة الأدب – علامات في النقد، ديسمبر 1994 – ص 118 - 119.

42) علي حرب الحقيقة والمجاز – ص 61.

43) محمد أركون – الرؤى الأخلاقية والحس العلمي: العفوي والمباشر. مجلة معالم – عدد 20 خاص بالدين والأخلاق والسلطة – دار ماريتور للنشر 1999. ص 46.

44) مصطلح اقترحه عبدالملك مرتاض بدلاً من تفكيك وتفكيكية وتشريح. انظر – علامات في النقد – الجزء 34 المجلد التاسع – ص 275، ولابد من الإشارة إلى أن عبدالملك مرتاض كثيراً ما يقترح بعض المصطلحات من مثل: اللسانياتي – ويعني به المشتغل باللسانيات بدلاً من اللساني، واستعمالات لغوية أخرى لعلها تصلح أن تكون دراسة.

45) رسخ هذا المصطلح في استعمالات معظم اللسانيين والنقاد الجزائريين عبدالرحمن الحاج صالح مؤسس المدرسة الخليلية الحديثة في علوم اللسان.

46) انظر عبدالله بوخلخال – السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث: النشأة والمفهوم والتعريف، ضمن أعمال الملتقى الدولي الأول: السيميائية والنص الأدبي – معهد اللغة العربية جامعة عنابة 1995م.

47) انظر – حسن ناظم – مفاهيم في الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم – المركز الثقافي القومي، بيروت 1994 ص 18.

48) انظر – حسن مراياتي ويحيى مير علم ومحمد حسن الطيان – علم التعبية واستخراج المعمى عند العرب، الجزء 1 دراسة وتحقيق لرسائل الكندي وابن عدلان وابن الدريهم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 31.

49) للمزيد من التفاصيل بخصوص هؤلاء الأعلام – راجع بشير إبرير توظيف النظرية التبليغية في تدريس النصوص بالمدارس الثانوية الجزائرية – معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة الجزائر 1999/2000م، مخطوطة الفصل الخاص بالنظرية التبليغية عند العلماء العرب القدماء.

50) حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ص 346.

51) انظر – بشير إبرير – توظيف النظرية التبليغية.. مذكور سابقاً.

52) علي حرب - الحقيقة والمجاز... ص 47.

53) عبدالله أبو هيف - النقد العربي الحديث في دائرة التبعية - حالة نقد القصة - مجلة الثقافة الجزائرية - السنة العشرون - العدد 109 يوليو/ أغسطس/ 1995 - الجزائر، ص 135.

54) عبدالعالي بوطيب - إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي ص 13، مرجع مذكور.

55) المرجع نفسه، ص 13.

56) المرجع نفسه، ص 14.

57) المرجع نفسه، ص 14.

* * *



ينزع الاشتغال على «شعر» عبدالعزيز المقالح إلى فهم واستيعاب عناصر تكوين «فكر» مثقف ومفكر وباحث و«شاعر» يسعى لإعطاء تجربته الشعرية موقفاً من الذات والعالم والأشياء.

وهو المهموم ببعث ثقافي يمارس صناعة نماذجه من موقعه النخبوي. ومن إحساسه الملتزم بأولوية الضرورات:

«في الوقت الذي أشعر فيه أن الشكل قد بدأ يطغى على المضمون، ويؤثر في جوهر الالتزام - فلن أتردد عن الوقوف عن الكتابة»[1].

* ومن هذا الموقف المعلن من الكتابة.. والذي لا يزايد ولا يتعالى.. ولا يداهن ولا يترخص...!

يمكننا الشروع في قراءة «أبجدية الروح» بدلالاتها الإشراقية.. الموغلة والمتعالقة بإشارية بعدها التعبيري. بنزوع إلى التسامي.. بدءاً «بالشعرية» إلى حدود ممكنات.. والارتداد إلى البساطة اللغوية.

وإعادة الرهبة الشعرية إلى إمكانات التشكيل الشعري.. والعروج إلى تشوقات الروح وعوالمها. وتكمن مغايرة الدلالة «النحوية» للجملة كمضاف ومضاف إليه، إلى تمكين الدلالة ذاتها مع استشراف تأويلي إلى ما يمكن أن تتوصل إليه الروح في تعاليها المتشوق إلى يقين «ما»؟ وإلى أولية المعنى المتجذر من لفظه «أبجدية» وتأويلات البداية..!

وإذاً المعنى هنا.. منصرف تجريدياً من البدء والولادة.. والانبثاق.. أو هكذا تبدو الملامسة الأولى لتفسيرها، باتكاء أكثر عمقاً على انوجاد

اللغة ووسيلة التفكير وانطلاقها من مهد الدلالة.. إلى عمق التجلي الإنساني، وكنهه وماهيته، «الروح» وهذا الانحراف الإرادي بمدلول الجنس اللغوي للكلمة.. ووظيفتها الشعرية، يتفق مع النتيجة التي ينص عليها الدكتور عبدالله الغذامي بقوله «حيث تتحول عناصر اللغة من صفة الدلالة على مدلول خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول، فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها، وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل مكانها»[2].

وشعرية المقالح تطاول هذا المعنى، بدءاً من عنوان المجموعة، ومواراته لفلسفة المعنى واستبطان دخيلة دلالته، وتوخيها لتأسيس جدلية الروح/ الذات. باعتبار اندراج «الذات» إلى واقعية ظاهرة وبدهية فجة يتجاسر الشاعر على فض ختمها.. بالانطلاق إلى سماء الإشراقة الروحية.. وسماوية المناجاة:

«لأرض الروح أكتب ماء أشعاري/ وللأطفال/ للمرضى/ لكل مسافر في شارع الإيمان/ لكل مسافر في شارع الإيمان/ تشرق في مرايا قلبه أسرار من سواه من ماء وفخار»[3].

فجمالية النسق الشعري الذي يحتل عنوان «فاتحة» في المجموعة، حيث يعلن الخطاب الشعري انزياحه إلى تحديد جهة المناجاة وفي استبصار معارج اتجاهها إلى «الله» ومعنى جلاله وهيبته.

وهذا المعنى المتسامي الذي يعلنه الشاعر «أرضاً للروح» وتبتغي القصيدة الوصول إليه. وصهر مكابرات الذات في محرابه، ثم اللجوء إلى معنى آخر للوجود، والبحث عن وطن آخر لبصيرتها المبتغاة، في يقين صارم للبحث عن معنى إيماني لجدواها. يجده في التشوق إلى مناجاة الذات الإلهية، والتسري بالتذلل إليها. ويطال هذا المعنى اعتبار يقيني في الوصول إلى «رحاب الله».

* وانفتاح اللغة الشعرية على أيقونة هذا البحث، المعبر عنه بالسفر، حيث تتسع أمداء الاستجابة في الذات الشاعرة لاستيعاب المتعلقين بذات الهم. وهي إحدى ركائز الدلالة في النص.

وتنسجم غائية المعرفة هنا، كإشارة شعرية. وتعلق الشاعر بالعوالم اللامرئية والغيب الإلهي. والتسامي عن الوقائع الأرضية، كما تشي بذلك تعبيرات النص.

وتتكشف عبره مفردات المعجم الصوفي: «رحاب الله، النقي، الأسرار، الروح، العشق، المواجيد» والتي تتشاكل في صياغة مقطعية في نصوص المجموعة. وتتبنى الفضاء الشعري المعول على وضوح رؤية الذات، وتوجهها لتمكين النص من التعاضد مع الذائقة القارئة، وفي حدود التلقي تتجه للدلالة الاستهلالية في «فاتحة» أول نصوص المجموعة. مع بروز «أنا» الشاعر ضمنياً في كونه محوراً تنبثق عنه أسرار هذه التراتيل الشعرية.

«اللهم لهم أتعمد النجوى/ وأرسم ظل أحزاني وأوزاري/ أنا المنفي بين خرائب الروح/ داخل حفرة للوقت/ خارج وردة للعشق/ أخشى الله - حين يقول لي أخطأت/ لا أخشى من النار»[4].

* ويستند الخطاب الشعري المغاير، في هذه المجموعة على اصطفاء صوت (الملتاذ المتوسل) إلى ملكوت الله. وتأسيس كينونة مناجاة تستدني عمق الخطاب الشعري.

وتنصرف إلى تجلي محفز للذات على البوح، واستجلاء مكنونها الباطن، في سبيل مزجها بكينونة الإنسان كجنس.

والالتقاء بجمعية الألم وعموميته، ويتدرج مستوى الخطاب، من انفلاته المطلق مع الذات الشعرية المكونة إلى التعبير عن عوارض الواقع «الأرضي» المعيشي للإنسان.، والنزوع به إلى سريرة مناجاة «الله»!

وتلك إحدى مستويات الأداء لخطاب التوسل، حيث الرغبة في الانطلاق والتعالي كونياً على محبطات الهامش الأرضي، كما يرى كولن ونسون «حيث إن غيمة عدم المعرفة هي التي تدفع بهم إلى أعلى وتجعلهم أشبه بشرارة منطلقة صاعدة»[5].

* وتباغت الشاعر في لجة امتزاجه بتأسيس كينونة خطابه الشعري، وعفوية مناجاته، الرغبة في الانشطار عن الذات والتفرع عنها.

«سأرحل تاركاً ظلي» وفي مستويات أخرى يجليها النص، وتتصاعد فيه الرغبات للقيا الوعد المبتغى، في إيحاء عارم بالرحيل، والانفصام عن ذات مقهورة بأرضيتها وعالمها المأهول، إلى الغوص باتجاه العمق الروحي «في مدن يقيم الله بهجتها».

وملتاذاً بيقين الروح، وبهاء عالمها التي يسعى إلي تهجي أبجديته، حيث صفاء الجارحة وطهر الكينونة، التي تنقي نفسه من ضجر ما حوله.

«إلهي/ أعوذ بك الآن من شر نفسي/ ومن شر أهلي/ ومن شر أصحابي الطيبين»[6].

ويتناغم الخطاب اللائذ المستعيذ، مع محموله الدلالي إشعاعياً عندما يختم المقطع بتفريغ دلالي متقاطعاً مع خط الإيقاع التفعيلي للنص:

«.. ومن وطن شاهر موته/ يتأبط خيبته/ يتكور خوفاً من الذاكرة»[7].

ويتعمد بذلك الإسقاط (الحضاري) الذي يختزل فيه الذات للوطن، في صيغة تحولية، تتلاشى إزاء تصاعد رأسي لخطاب الذات.! ليجدد مرة أخرى مرتكز الخطاب، في إمعان ظاهر لكشف مضمر (الذات) وكوامن قلقها.! مستلذاً في تجسيد خلوص النداء لله، من وعثاء الواقع وضراوة بؤسه:

«إلهي/ سأعترف الآن أني خدعت العصافير/ وأني هجوت الحدائق/ أني اختصمت مع الشمس/ أني اتخذت طريقي إلى البحر منفرداً..»[8].

* ويكثف بذلك من تجذير معنى الانقلاب، الذي يحيل الأشياء إلى غير طبائعها، دالاً على حيثيات ضجر (الذات) ومعللاً ضراوة شكواها، ويزيد من تجسيد هذا المعنى، ليعيده في النهاية مختاراً إلى «الموت» الذي تطوره الدلالة الشعرية في سياقها الخاص وتحوله من دال على النهاية، إلى نقطة مرحلية، تعبر عنها الجملة الشعرية الوصفية:

«إلهي.../ هل لي إذا انكمشت داخل الجسم روحي/ واختبأ الحلم/ في صدف الدمع/ هل لي خلف المدى توبة تصطفيني؟»[9].

ويتحفز عبر منطوق الخطاب الشعري إلى الإذعان لفضيلة الاعتراف، إمعاناً في جرح الذات وتطهير الجسد، والارتقاء بالذات لطهر الروح، وذلك بالتعبير عن ضيق الذات بحصار واقعها ونشدانها للخلاص.. ويكاد امتزاجه بالمرجعية... ورؤيتها لهكذا وضع مخرجاً للانعتاق من أسئلة الذات.. وقلق النفس. والخوف من المصير..!

وارتجاع أشكال الوجود الأرضي ونواميسه، بإيجاد علاقة انفصالية عن العالم، وإسقاط موضوعية مفاهيمه، باعتبارها أشكالاً من التمثيل الإقناعي، بمفاهيم تحول دون التماس جدوى تحرير الذات، من أرضيتها، وبالتالي يكون الانفصال عنها، موقفاً اعتقادياً يقينياً تتجلى فيه إرادة الانعتاق.

«... وهل للكلام المحوط بالسر أن يفتدي وحشة الغاب/ وأن يمنح القلب شيئاً من الضوء/ شيئاً من الصلوات تطهر هذا الكيان العتيق/ وتغسل عنه سواد الخطيئة/ تغسله من بقايا الجنون/ ومن موجات الحريق..»[10].

وتظل الإرادة المحصورة في بؤرة الاستفهامات مثقلة بوطأة العنصر النفسي، ومحاولة تجاوز المحسوس المادي، إلى الاتكاء على حاسة الوجدان، ومعنوية اليقين الروحي.

ويكاد المهاد الاعتقادي لتجليات المسارات المثلى ومرجعيتها المعرفية، وممارستها التأكيد على ذلك الانقطاع، محفزة لتكريس نموذجي أعلى في النص الشعري عند المقالح.

* فالنداء الصاعد المتوالي، من الأدنى، إلى الأعلى، والمتراتب قصداً على مراحل مقطعة تدريجياً، عبر بداية تمهيدية لتكشف لحظة توترها، حتى تصل إلى المستوى الروحي الذي تستحيل فيه «الذات» الشعرية، إلى بنية إشارية تلوح بتوسلها ودعائها إلى الله، بالشكل الذي تتخطى فيه بنية التشكيل اللغوي عادية الصياغة الشعرية ومرونتها، إلى اختلاف حاد متوتر تتشظى لحظة انبثاقه، بالشكل الآلي لكتابة شعرية تستوحي عوالم الروح، مثلما تتمازج والهم الإنساني الجمعي، الذي تعنى به الشعرية، كإسقاط في سياق النسق الشعري، مرتبط بالمرجعية الأولى، التي تنبني عليها المعتقد «الذاتي» (لهكذا) شعرية.

«له المجد والشعر/ لا أحد غيره يستحق القصيدة/ ساعة يحملها الضوء منتشياً/ تكتسي الكلمات عبير الصلاة/ وتخرج من ملكوت الكلام»[11].

فهذه الشعرية التي تتوخى معجمها من المتداول القريب، دونما إيغال في سريالية الصياغة، أو الإيهام اللغوي المتقاطع مع المحددات التعبيرية، المتعارف بدهياً على إدراكها في ذائقة التلقي «البسيطة».

تتخذ لها حيزاً في ذائقة التلقي المختلفة بانزياحها إلى نباهة متمرسة وتجربة فاقت حقول المعرفة بأقسامها الإبداعية المتعددة وهي هنا تختزل المدلول، وترتهن المضمون الدلالي، الأمر الذي يجعل تشكلها من

خلال هذا النسق. معطى قبولياً للذائقة الشعرية المتفردة، التي يستل منها المقالح صياغاته الشعرية.

إذاً المعول عليه هنا.. مستوى التداول الصياغي للجملة الشعرية. عبر اختزالها الدلالي «الأولي» فيما تكونه الجمل الشعرية كوحدات دلالية مستقلة.

ثم بارتباطها العضوي بالنسق الشعري وخطابة العام، كجزء مهم من دلالته الوظيفية، وتوجيهه الانتقائي، ومفارقته على مستوى الرؤية لتجربة المقالح الشعرية ككل.

وتتصل التجربة الشعرية هنا بالمرجعية الصوفية بمستواها الأدائي، بتكرار ألفاظ (الاغتسال والتطهير..) وفق صياغات شعرية عديدة، وفي إطار مؤدى دلالي واحد، وهو الرغبة في الانطلاق والتجلي من أرضية الإثم ودونيته إلى فضاء الله.

* والتحرر بالذات من الذات، ويأتي تعاقب استخدامها في النصوص، عبر مراحل تستدعي حيز الواقع الأرضي، وفعاليته الحركية، والخروج بها عن إطار التعبير التوسلي المباشر، إلى اصطفاء نموذجها الإنساني، كمثال تبريري للذات الشعرية في فقه ونباهة خطابها، ومشروعية المدد من الحس الإيماني وشفافية بوحه، في حركة تصاعدية تعترج مكامن البوح. وتؤكد مكانة «الذات» كمركز للفعل. ومنطلق لمداه الدلالي، وقصديته المباشرة، المتماسة مع الإشكالية الإبداعية. كمنظومة فنية، ذات استقلال صياغي، ونمط تعبيري، وهو ما تستهدفه هيمنة ألفاظ المعجم... في هذه المجموعة.

إذاً إنها لا تستكفي بمحددات هذا المعجم، كما أسلفنا الإشارة إلى بعض نماذجها، وإنما تكرس توالي وترداد لكلمات لا يخلو منها نص

«الخطأ، الإثم، الحزن، الدم، الصوت، السر، الشر، الجسد، الضوء، الحرب، القلب، الصمت، البكاء، الوحشة، ....».

فالعلاقة البينية بين هذه الألفاظ في بنية الخطاب الشعري، في هذه المجموعة، تؤول بها إلى توثيق سيماء الخطاب... وتأسيس جماليته على تأويل فلسفي لمعنى العلاقة بين الذات/ الإنسان/ والله سبحانه وتعالى.

إلى الحد الذي تتكئ فيه على إحدى أهم ركائز الأداء «الصعود» في التماس مغاير ومبهر لهذا المعنى الانتقائي، في شعرية محفزة على مزيد من دلالات التأويل:

«جسدي،/ لا تخف، سوف تصعد روحي لكيما ترى/ كل ما خبأ الله من بهجة/ من جداول والرقراقة وتعود إليك على غيمة من غناء الحمام». إذ التأويل المضمر في هذا المقطع، يتجاوز دلالته الحلمية المأخوذة بالإبهار البصري للصورة، وفق حدودها الدلالية المباشرة «غيمة من غناء الحمام»[12] إلى تنامي فكرة الصعود بالروح إلى «ما خبأ الله»، حيث مراتب المعراج، والمراحل التي تقطعها الروح حتى تصل. وتأخذ بعدها الكامل في نصوص المجموعة وفق أشكال شعرية.. تؤكد على «الصعود» كمنفذ للروح من وحشة الوجود، إلى تجليات سماوية، وتتجاوز إليه كفاية نهائية للذات، تبتغي مواقع امتزاجها بفضاء الله. مثلما تنوء سريرة النفس/ الذات.. بوقائعها الأرضية المريرة.!

* وإذا كان معجم الحزن والشكوى ثيمة بارزة في معجم المقالح الشعري، كما تؤكد الباحثة (عناية أبو طالب) في قولها «إن التأمل لمعجمه الشعري ينتهي إلى أنه شاعر حزين حقاً، فهذا المعجم يمدنا بإشارات لغوية باكية، إذا اكتفينا بتأمل المحارق المولدة في صورة المركبة، أكانت أفعالاً أو مشتقات، فإننا نجد ما يدل منها على الحزن طاغياً،

فتنتبه إلى مجموع المحارق تصل إلى (22٪) يكونها ألفاظ الحزن وتكرارها (183) مرة وألفاظ البكاء وتكرارها (100) مرة»[13].

وهذا الإحصاء العددي، الذي يكون مهاداً لتجربة المقالح الشعرية، في أصول بنيتها اللفظية إنما يؤكد تنامي الصورة الشعرية في مجموعة «أبجدية الروح» حيث الارتفاع بمفهوم الحزن والبكاء، ووصوله إلى مستوى الإشراق، الذي يتجلى في انتقاء التجربة....، كمستوى تقدمي للتجربة الشعرية، ونموذجيتها العالية، كما تعبر عن ذلك قصيدة «مفاتيح إلى ثكنات الروح»[14] أطول نصوص المجموعة نسبياً. حيث يعتلي الخطاب الشعري تقليدية التعبير الحزين، وثيمة البكاء إلى المستوى الجمالي شعرياً والمحفز على التأويل وتعدد الدلالة، بحيث تتشظى «بالذات» إلى مستويين..

أحدهما: مهموم بالتعبير عن وقائع المعاش الأرض مرزوء بقانونه..

وآخر: يبتغي اعتلاء هذا الواقع والارتفاع إلى «فضاء من نور».

«غداً تتوضأ روحي،/ تمسح أوجاع كهولتها بمناديل التوبة/ بعد غد تفرج من تابوت الجسد/ الآثم تصعد في أكفان قميص صوفي»[15].

ولعل التصنيف الثنائي السابق يتأتى عبر التعبير العلاماتي «للصعود» والذي يجيء هنا بالصيغة الفعلية/ الاستقبالية المتحققة الوقوع. والتي تستجلي موقعها وصفاتها منفذاً لغيض الروح، وفضاء لأبجديتها، وديمومة التعلق بها كمستوى عالياً من مستويات الأداء/ الشعري، والذي يتمثل بوقائع حياتية متعددة ومتباينة، مثلما يطرحها المقالح في هذه المجموعة، والتي تسهم في بناء الرؤية المغايرة في تجربته الشعرية. باعتمادها رؤية المرجعية الصوفية.

* وإذا كانت الدلالة الثنائية في تشظي الذات إلى مستويين.

أسلفنا الإشارة إليهما فإن الدلالة الذاتية في المعرفة تحمل الثنائية ذاتها «فمادام الوجود كله متضمناً الإنسان ليس سوى تجليات مختلفة ومظاهر متعددة لحقيقة واحدة، فإن الدلالة الذاتية هي الأصل والدلالة الصوفية هي الفرع، والدلالة الذاتية هي الباطن الحقيقي، والدلالة العرفية هي الظاهر الخادع والصوفي وحده هو الذي يدرك الحقيقة، ويقرأ الوجود ويربط بين الظاهر والباطن»[16].

وبذلك تستمد الشعرية ذرى بناءها وأساس دلالتها، بالاعتماد على فوقية الدلالة:

الأولى كبعد إشاري تؤديه اللغة، بينما يستجلس المضمون وقيمة الدلالة العرفية حيث هذه فرع لتلك، ومؤسسة عليها وتمثل الذات الشاعرة.

وهذا الوجود الأرضي الذي تمثله شعرية المقالح، باعتباره ناقلاً استبطانياً في المخيلة والوعي الشاعرين. إنما هو مؤدٍ باللغة بمستواها الشعري. والربط بين الوجود واللغة من مقومات المعرفة الصوفية.

* وإذا كانت الشعرية تجعل هذه اللغة ومرجعيتها الوجودية في إطار المعنى القابل للتحول، والمهيأ أبداً لتعدد الدلالة.. واختلاف أوجه التأويل، مع اشتراط إسقاط نسبية التضاد فيما بين اللغة والوجود.

فإن المحمول التعبيري وبنية الدلالية تتخذ مسارها الإصالي عبرهما مجتمعين، وبالتالي تنجز لها حيزاً في ذاكرة التلقي. في علاقة وجود شرطية. طرفاها الوجود + اللغة، وناتجها الأداء الشعري.

وإذا كانت الدلالة الذاتية هي الأصل هنا، كما يرى ذلك نصر حامد أبو زيد. فإن استجلاء مسارها الشعري في نصوص المجموعة ونظم إشارية عنوانها «أبجدية الروح» تؤسس وتبني هذا المعنى وتقدم نماذجه وأمثاله المفاهيمية.

وتحول الدال إلى المدلول كما يرى الدكتور عبدالله الغذامي ويعد ذلك من سيماء النص الأدبي. ويتفق معه نصر حامد أبو زيد حيث يرى «أن الدلالة الذاتية التي تجعل الدال هو المدلول بعينه وذاته تتعلق بالكلمات الوجودية التي هي الممكنات»[17].

وفي إطار هذا الإدراك، تتكون شعرية «أبجدية الروح» بأدائها المفارق.. وتشكيلها لهذه الرؤية الملفتة بمعرفيتها الاعتقادية الخالصة، وبعفوية انولاد نماذجها المغرقة في شاعريتها وأصالتها.

الهوامش والإحالات

1) الحداثة المتوازية [عبدالعزيز المقالح، الحرف الذات، الحياة] تحرير د. إبراهيم الجرادي ص 18، دار الرائي، الطبعة الأولى.
2) د. عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير ص 71، النادي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى 1985م.
3) د. عبدالعزيز المقالح، أبجدية الروح - مجموعة شعرية - الهيئة العامة للكتاب - الجمهورية اليمنية - 1998م.
4) المجموعة ص 5-6.
5) فاطمة الوهيبي - جدل الرؤية والعقل في النص الصيخاني (بين الكشف الصوفي والجدل الفلسفي)، دراسة مخطوطة.
6) المجموعة ص 13.
7) المجموعة ص 14.
8) المجموعة ص 16.
9) المجموعة ص 15.
10) المجموعة ص 16.
11) المجموعة ص 59.
12) المجموعة ص 68.
13) الحداثة المتوازية، ملخص بحث لعناية أبو طالب ص 258.
14) المجموعة ص 95.
15) المجموعة ص 97.
16) سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة - مدخل إلى السيموطيقيا ص 102 - دار إلياس العصرية - القاهرة.
17) المصدر السابق ص 100.

* * *

عرفنا الأستاذ عبدالسلام المسدّي باحثا لسانيّا أمضى الشطر الأوفى من نشاطه العلميّ في دراسة اللغة دراسة علميّة، وتسليط نظرة موضوعية على نظم تركيبها وكيفيات اشتغالها، كما عرفناه ناقدا متميّزا أسهم بقسط وافر في تحليل الأدب العربي قديمه وحديثه، والتعريف بمقوماته وخصائصه الفنية والإبداعيّة، وكذلك في تتبّع حركة النقدالغربيّة، ومعاينة ما يطرأ عليها من تحولات وتجارب تجديديّة، وتقديمها في أسلوب أكاديميّ آخذ بمبدأي الدقّة والتركيز على الهام. وعلى غير ما عهدناه عنده من هذا الضرب من الكتابة يصدر إنتاجا أدبيّا أثار نقاشاً متحمّساً ومثّل حدثا في السّاحة الأدبيّة والنقديّة في تونس وفي غيرها من البلاد العربيّة. ولا نقدّر أنّ ما أثير حوله من جدل يعود إلى كثافة حضور صاحبه في هذه السّاحة بقدر ما يرتدّ إلى ما يتميّز به الأثر المذكور من خصائص تجعل منه نوعا من الكتابة متفرداً. فكلّنا يذكر ما أكّده بارت منذ ما يزيد على عقدين من أنّ الأدب أخذ، بعد ظهور مالرميه، منعطفا نوعيًا وبدأ رحلة جديدة نقلته من أدب واثق بذاته ممتلئ الحضور، حضورالذات الكاتبة وحضور الكون المتخيّل وحضور المعنى، إلى أدب يراجع نفسه ويضع أدواته موضع بحث ومساءلة، متّخذا، على هذا النّحو، من عمليّة الكتابة نفسها، موضوعا لعمله، ومجاريا في الآن ذاته، ما تجريه صنوف معرفية أخرى كاللسانيّات والتحليل النفساني وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا، من مساءلة لوضع اللّغة وقواعد اشتغالها، وإن توسّل بطرق غير طرقها وسنّ منهجا في المساءلة، غير مناهجها[2].

ومن أهمّ ما استتبع هذه الحركة الأدبيّة الجديدة تقوّض الأنواع الأدبيّة المعروفة وتشظّيها بشكل لم نعد نتبيّن معه الحدود الفاصلة بين ما ينتسب إلى هذا النوع وما يرتبط بذاك. ويعزّ أن نقف على أثر أدبيّ عربيّ يصحّ أن نجري عليه هذا الحكم صحّة إجرائه على «فتنة الكلمات»، إذ يتأبّى على كلّ تصنيف ويتنكّر له. فليس هو من صنف الترجمة الذاتيّة، وإن ترسّبت فيه آثار منها، ولاينتظم في إطار التفكير الموضوعيّ في اللّغة و البحث في نوعيّة العلاقة القائمة بين الذات المتلفّظة وملفوظها، وإن كان له بهما علقة، ولا يصبّ في مجرى الخطاب السردي القديم أو الحديث و إن خالطه شوب منه، ولا يعدّ من قبيل الإفضاء بخوالج النّفس والتعبير عن شجونها وخواطرها على طريقة الرومنطيقيّين في الكتابة، وإن علقت به أمشاج منهما. هو كلّ ذلك وليس شيئا من ذلك. وإن حملنا أنفسنا على تسليط نظرة جامعة تسعى إلى استقطاب أكثر مظاهره حضوراً وتغطيتها أمكن عدّه حفرا في اللّغة عن طريق النظر في كيفيّة حضورها في الذات الكاتبة وطبيعة تجربتها وتعاملها معها، وبمساءلة إمكاناتها وحدودها في التّعبير وتحقيق الذات أو تحقّق الذات بها ومن خلالها، بأسلوب يتعمّد مباعدة المنهج العلمي الصارم ليواطئ الإبداع الأدبيّ في أبرز ما له من خصائص مميّزة، في تقديرنا، ونعني خاصيتي التكثيف والنقل ،محقّقا بذلك انخراط الذات الكاتبة في بؤرة عملية الكتابة بل، كما سنرى لاحقاً، اتّحاداً من طبيعة إشراقية بين الطّرفين المذكورين. ألا يمثّل الأدب، كما يقول بارت، تحدّيا متّصلا للنشاط العلميّ؟[3]، ولا يسعنا، ونحن بصدد النظر الإجماليّ، في طبيعة الكتابة ونوعيّة التجربة المجسّدة في الأثر المعنيّ ألاّ نذكّر بما يشدّه من أسباب اتّصال غير هيّنة بتجربتي قطبين من أقطاب الفكر النقديّ الحديث، بالمفهوم العام للكلمة، ونقصد دريدا في «رسالة بريديّة» وخاصّة بارت في «شذرات من خطاب غرامي» ولا يدخل في باب اهتمامنا القيام بعمل

مقارنيّ نسعى، بمقتضاه، إلى رصد مواطن الاتّفاق والاختلاف بين هذه التجارب الثلاث، حسبنا أن نشير إلى أنّها صدرت عن أعلام عُرفوا بتوجّههم النقديّ، وبالبحث في منعطفات اللغة واستعمالاتها الفرديّة سعياً إلى استنطاقها وكشف آليات عملها وإنتاجها الدّلالة. كما تشترك في أنّها قدّت في بنيتها العميقة، في شكل رسائل صادرة عن متلفّظ مجهول الهويّة، متحوّل في شكل حضوره[4] وموجّهة إلى متلقّ معشوق غائب، أو شبه غائب لتغيّر حضوره في كلّ مرّة يطالعنا فيها، فكان حضوره كالغياب[5].

ولئن بدا الأمر حاصلا على سبيل المصادفة المحض، فقد تكون من قبيل ما يُعرف عند السرياليّين، في سياق غير هذا السّياق، بـ «المصادفة الموضوعيّة» ممّا يحملنا على التّساؤل عمّا إذا لم ينبن موقف ثلاثتهم على اعتراف مضمر بعدم القدرة على إخضاع اللّغة إلى الدرس الموضوعيّ الصارم وملاحقة دلالاتها المنفلتة على الدّوام مهما أنفقنا من جهد واستنفرنا من آلات بحث وأجهزة نظريّة لبلوغ هذا الهدف. فلم يبق، والحالة على ما وصفنا، سوى مباشرتها عن طريق إرسال دوالها دون قيد وبلا حدّ للتعبيرعن الذات المتلفّظة ومن خلالها وبالرّغم منها، والكشف عن قدرتها على المراوغة والتمويه، أي تحرير إمكاناتها القصوى في التدلال. وبذلك تغدو اللغة باعثا على المساءلة، وفي الآن ذاته، موضوعا للمساءلة وأداة تجرى بواسطتها المساءلة. وقد انتظم جماع ذلك في محاور عدّة استصفينا منها ما اشترك في مظهر «الانحراف» oblicité.

1 - تحريف مسار اللغة الواصفة

أوّل ما يلفت القارئ أنّ الكتابة في «فتنة الكلمات» تأخذ بمبدإ الانفصال مجرية، بموجب ذلك، تقسيم الأثر أجزاء وفصولاً، ومحدثة ضرباً

من التفضية والتّبعيد في المستوى الزّماني والمكانيّ بين فصل وآخر. فتجلّت الفصول بمثابة الجزر المستقلّ بعضها عن بعض والمتميّز بعضها من بعض بهويّة يشخّصها العنوان. والحال أنّنا متى ألقينا نظرة متفحّصة على هذه العناوين ألفيناها متواشجة متضايفة من، جهة أنّها تحيل، جميعاً، على مرجعيّة لغويّة أو لسانيّة، فبدت كما لو أنّها تحمل مشروع درس علميّ وتهيّئ القارئ لتلقّي تحاليل موصولة بالعناوين المسمّية أبوابها، ودلّت على آثار مترسّبة في الذات الكاتبة ومرجّعة صدى ما ثبت عندها واستقرّ من طرق في الكتابة. والظاهر أنّ الكتابة لا تخيّب انتظارنا في بعض المواطن إذ يُجري صاحبها ما يذكّرنا بالتحليل التجريديّ النظريّ معرّفا بمفاهيم مصطلحات كثيراً ما تناولها الباحثون نقّاداً ولسانيّين بالدرس كالحرف والنصّ والقصيد، لكنّ هذا الانطباع لا يلبث أن يتبدّد، وتحلّ محلّه قناعة بأنّ الكتابة تسوقنا إلى منعطفات وتداعيات تذكّرنا بالكتابة الآليّة المنفلتة القياد المتحوّلة الدلالة المعوّضة الاسم بالاسم والدال بالدال في رحلة تكاد لا تنتهي، تمويها وتضليلاً. وكأنّ القائم بعمليّة الكتابة يتعمّد تحريف التّجربة العلميّة بجعلنا ننخرط في ما لا يسع هذه التّجربة أن تنفذ إليه أو تتسلّل إلى أعطافه ومطاويه لتكشف النقاب عنه، أو أنّه ينقل الكتابة من الوظيفة التي جُعلت لها وندبت إليها، وهي الإفصاح عن المقاصد المرغوب في تبليغها وتأدية المعنى، إلى طريقة أخرى في التعامل مع اللغة تقوم على تكوين نسيج من الكلمات أو سلاسل دالّة لا يتحقّق فيها المعنى بمفهومه المتلبّس بقدر ما ينساب في ثنياتها ويتخلّل موسيقاها منتجا ما يسمّيه بارت «أيروس اللّغة» «Eros de la langue».

2 – تحريف العلاقة بين المتلفّظ والمتلقّي

مظهر آخر من مظاهر تحريف الوظيفة اللغويّة في التبليغ وإخراجها

من مسارها المعهود في التعبير عن المقصود، يتمثّل في إحداث الكتابة في «فتنة الكلمات» توتّرا في مستوى علاقة المتلفّظ بالمتلقّي النصّين، فقد أشار بنفنيست، في معرض تحليله وظائف الضمائر وأنماط صلاتها بالملفوظات المسندة إليها، إلى أنّ المخاطَب يتلقّى خطاب المتلفّظ المستعمل ضمير المتكلّم كما لو كان صادرا عن ذات مستقرّة مكتملة الحضور ثابتة الحقوق القانونيّة مُكسباً إيّاها وحدة واتّساعاً والحال أنّ عون التلفّظ يكتسب، في حكمه، حضورا متجدّدا كلّما أرسل ملفوظا واستعمل فيه ضمير المتكلّم[6]، فإذا الهويّة هوياتٌ والذّات ذوات، وإذا العلاقة بين المتكلّم وملفوظه متعدّدة الأوجه، محكومة بمبدإ الانفصال والتوتّر لا بمبدإ الوحدة والتماسك. وإذا صحّ إجراء هذا الحكم على الخطاب اللغويّ العاديّ، فمن باب أولى أن يصحّ إجراؤه على الأثر المعنيّ بتحليلنا. ودون أن نعنى بما يشير إليه دريدا[7] من أن مجرّد الكتابة يُحدث مسافة بينها وبين القائم بها، ويحوّل مجرى المقاصد المرغوب، نظريّاً، في تأديتها وأنّ الرسالة تزداد انحرافا وتزداد المسافة الفاصلة بين المقصود والمفهوم اتساعا عند تلقّيها، دون أن نعنى بهذا الموضوع الذي لا يلزم بلاغا بعينه إنّما يشمل أنواعه جميعا لاسيّما إذا كان أدبيّا لغياب المتلقّي من فضاء المخاطبة، فما يهمّنا التعرّض إليه، في ما نحن منه بسبيل، إنّما يخصّ مظهر التّشويش المتعمّد والمسلّط على أطراف الخطاب متلفّظين ومتلقّين نصّيين، ممّا يدعم ما أشرنا إليه من انخراط الكتابة في أكثر مظاهرها جدّة في طور المساءلة لذاتها وإمكاناتها ووضع أدواتها ووظيفتها في التّبليغ والتّواصل موضع اختبار. إنّ الرسائل المضمّنة في «فتنة الكلمات»، أو ما جرى مجراها، ليست من صنف الرسائل المألوفة. فليس للعون المسؤول عن عمليّة التلفّظ حضور ممتلئٌ، إذ لا شيء يعيّنه إن استثنينا استعمال ضمير المتكلّم ومع ذلك، نتبيّن، متى تفحّصنا القرائن المحيلة على ذات المتكلّم،

أنّ هذه القرائن لئن دلّت في معظم الحالات على أنّ المتكلّم مذكّر، فإنّنا لا نعدم مواطن نستشفّ من خلالها أنّ ضمير المتكلّم يعيّن كائنا مؤنّثا[8]، ممّا يزيد في إضفاء مسحة اللبس على هويّة المرسل أو عون التلفّظ. بل يتّفق أن يختفي كلا الطرفين لتحلّ محلّهما فواعل أخرى لا يمهّد للتعريف بها، ولا يُعرف لها من دور تنهض به خارج دورها في هذا الفصل أو ذاك، ثمّ تختفي ويلفّها النسيان، فلا تعود إلى الظّهور. وبذلك تبدو شخصيّة المرسل حضورا هشّا متحوّل الصّورة فارغ الكيان. وعلى هذا المنوال من التحوّل المتّصل يتحدّد المتلقّي في الأثر المعنيّ. فلئن دلّت القرائن بوضوح تام على أنّ المقصود بعمليّة الخطاب هو اللّغة، فإنّ موقعها باعتبارها متلقّية يتّسم، تماماً كما يتّسم موقف المتلفّظ، بعدم ثباته وانتقاله المستمرّ من صورة إلى أخرى، ولا يندر أن يتبادل المرسل والمرسَل إليه مواقعهما فينتصب أحدهما في موضع الآخر ويتقمّص إهابه، ويغدو المرسل مرسلاً إليه، ويستقيم الأمر عكسا[9]. وقد يحصل، كما رأينا بالنسبة إلى المتلفّظ، أن يختفي المرسَل إليه ويحلّ محلّه ضمير الغائب أو الغائبة المحيل، في حكم بنفنيست، على اللاشخص، بل قد يلتبس بحضور شخصيّات أخرى وهميّة ويرتدي مسوحا مموّهة، فتصبح الرسالة مجهولة الوجهة بعد أن غدت مجهولة المصدر، وينسحب اللبس على النّص انسحاباً توليديّاً فيغطّيه بأكمله، ويكتسب حكم الرسالة المسروقة بلغة لاكان. إنّ ما يعرضه لنا الأثر إنّما هو مشهد اللغة وهي تشتغل بمحض منطقها الداخليّ وتتحرك وفق قوانينها الذاتيّة وكأنّنا بحضرة ما يعبّر عنه بعض الدارسين بتجربة اللغة في حال وجودها الصرف، تجربة تقوم على اللعب بالدوال وتحريرها من كلّ غاية تستهدف تحقيقها أو رسالة ترمي إلى تبليغها خارج تجسيد حضورها وإبرازه[10].

3 - تحريف علاقة الذات المتلفّظة بالملفوظ

نعتبر هذا الضرب من التحريف المحور المستقطب الأثر والآخذ بجوامعه. ويجري على وجوه مختلفة وأنحاء متباينة صرفناها في بابين:

أ - اللغة المعشوقة أو الآلة الراغبة

أشرنا إلى أنّ اللّغة في «فتنة الكلمات» لم تعد مجرّد أداة لتلبية رسالة أو تأدية «معنى ممتلئ»، إنّما غدت موضوعا للمساءلة ومادّة يرسل الباثّ بشأنها موقفه منها ويكشف عن طبيعة علاقته بها. فتجلّت في صور متعدّدة ألحّ منها بوجه خاصّ صورة الكائن المعشوق المرغوب فيه إلى حدّ الهيام به، والنزوع إلى الحلول فيه، وليس العنوان الموسوم به الأثر اعتباطيًا، فمن دلالات «الفتنة»، حسب مايفيد به اللسان، الإعجاب الشديد بالشّيء، والانصراف إليه حتّى يتلف ذهن المفتون و يعدل به عن الطّريق الصّحيح. وكثيرا ما تتجلّى اللغة في «فتنة الكلمات» امرأة فاتنة تسلّط ضغطا سحريًا على عون التلفّظ فتأسره و تستولي عليه، لكنّه لا يلبث أن يكتشف أنّها فاتنة لعوب تغري وتتمنّع، تبدي جمالها ولا تبوح بسرّها، وقد تستقيم أن نوظّف تسمية «الآلة الرّاغبةla machine desirante» لإبراز ما تتّسم به هذه العلاقة بين الطرفين من نرجسيّة. لكنّها نرجسيّة من نوع مخصوص. فالذات تفزع إلى اللغة طمعا في التبليغ و التواصل ومن خلال ذلك، في الاكتمال وفرض الوجود. لكن ما إن تعمد إلى ركوبها متوهّمة إمكان تذليلها وتوظيفها لتأدية مقاصدها، حتّى تقع في إسارها وتغدو الذات محكومة بها لا متحكّمة فيها، فإذا هي تحمل صاحبها إلى ما لم يكن يفكّر فيه أو يقصد التعبير عنه مستجيبة في ذلك إلى قوانينها الداخلية ومنطقها الخاص، فكانت أشبه بالآلة المسيطرة على الذات، المتكلّمة من خلالها وبالرّغم منها مخيّبة الظّن أنّه يمتلك قيادها و يملي عليها إرادته ويصرفها على الوجه الذي يريد. والشواهد الدالّة على

ذلك كثيرة نكتفي بإيراد المقطعين التاليين وإن سيق الثاني منهما على لسان عون تلفّظ مؤنّث: «أيّتها الضّاد/ بضفائر حرفك تكابرين. وبنثائر لفظك تتأبّهين. أخال أنّي أصنعك. فتلفّين حروفا. وعلى شفاهك ابتسامة من بنات حوّاء. أخذتها تحاكين بها الآدميّين. وأنت الرّوح لم تركبي جسداً. تغوينني فأمسك بك. أعرك عجينتك حتّى تلين. أريد الأنامل أن تمرّ مراً خفيفاً، فإذا هي تجوس غائرة من لين صلصالك. أصنع المعنى وأرسل به. وكلّي خيلاء بماصنعت فيرتدّ إليّ. و قد ابتسم له المتلقّفون. وغمزوا بي. وتهامسوا: لم يدرأنّه المصنوع. وأنّ المعنى صانعه. فأكتوي بمكرهم وأتأوّه لحالي معك» (ص 26) «لو جئتك كاملاً. ما أحببتني. تمّمي... ثمّ قولي. صنيعتي. أنا الفنّانة. أتيت إلى اللوحة المثلى... ولمّا استقامت. بعد لأي وشدّة. وحسبت أنّني... وظننت أنّي المالكة. استوى الماء... وريشتي. ووجدتني. أسيرة فنّي. وإلهامي» (ص 113).

ولئن اكتسب مظهر الآليّة المذكور، عند من تطرّق إليه من الأدباء والدارسين، قيمة سلبيّة لما يفترضه من انحسار دور الإرادة واستحالة الإنسان، بموجب ذلك، إلى ما يشبه أداة مرجّعة منطق اللغة ومسيِّرة بأحكامها، أو جهاز تقتصر وظيفته على إصدار الدوال دون أن تكون له قدرة حقيقيّة على التصرّف فيها حتّى غدا بمثابة علامة من العلامات وانخرط في حكمها ونظامها، واستتبع ذلك نشوءُ أدبيّات عريضة تقوم على الشكوى من اللغة، لئن صحّ إبداء هذا الحكم على التوجّه العام الموصول بالموضوع المعنيّ، فقد لا يستقيم إرساله على «فتنة الكلمات»، وإن أومأت إليه قرائن بل دلّت عليه، في شيء غير قليل من الإلحاح، أقوال صريحة كنّا أوردنا بعضها، فما نفيده من «فتنة الكلمات» في أكثر من موطن أنّ اللغة تُكسب المسؤول عن عمليّة التلفّظ في الأثر قدرة على السيطرة فيُوظّفها أداة للتأثير في المتلقّي، وبالتالي لإنتاج المعنى من الباب الذي تظهر فيه ضعفه وتسلبه منه قدرته، تحديداً. فما تحمله على

التعبير عنه بطريقة شبه آليّة ووفق منطق سلاسلها الدالّة التلقائيّة يصبح، إن انتهينا به إلى غايته وأجريناه حسب أحكام مخصوصة، ممتلكا سلطة تكاد لا تُحدّ. وللاستدلال على ذلك نسوق الشّواهد التّالية:

«في البدء كان الصّمت. وقبل الصّمت الخلاء. فلم الكلام. وكم من لفظة قتلت وكم من سكتة أنقذت. وأصحاب اللسان يتكلّمون فيندمون. وأصحاب الغيّ يحلمون بليلة... عسى أن يوهبوا كلمات بيّنات» (ص 11)، «عجبي أنّي أقتنص أسرارك. وأنّي بأسرارك أقتنص الناس (...) يوما ركبت بك قولاً. فانساق لي الطيش بالألفاظ. فلم أدر ما كنت أعنيه. وأمعنت. فتزيّنت صورة. لم أفهم لها معنى. ردّدت القول فاستطبته وعاودت. فانثال فيض من الدّلالات. وأشعت فقبلوا. واستراحوا. ثمّ سلكوا في النشوة كلّ مسلك فأغراني عبث الوليد. فظلّت معي زمنًا. وأردت توبة. واستغفرت... وهممت أن أعلن الذّنب. وأن أصعّد على منبر الاعتراف. أطهّر النّفس من أعلاقها. وأغسل بالبوح إثما ظلمتك به. وأنا بين عزم وانثناء سمعتك وسمعت من حولك تهاتفين، ويهاتفون:

ليس من عبث ما صنعت. إنّما العبث ما ستصنع. فلا تكابر. فلقد نطقت على لسانك اللغة. أرسلت إليك واحداً من جنودها. وهم نفر... قالوا آمنّا. فما هم بملحدين: فلا تستعذ... من طيف ألمّ بك. ومن يومها تزيّنت لي فتنة الكلمات». (ص ص 16-17).

وبهذه المفارقة aporie يبلغ بنا الأثر بعض غايات الإشكال الموصول بطبيعة الدلالة ومفهومه. ويسوغ أن نصوغ هذا الإشكال في شكل السؤال المزدوج المدخل التالي: كيف يستقيم لنا أن نقيم راسماً بين الدّال المنتج للمعنى والدّال غيرالمنتج له؟ وما الحدّ الفاصل بينهما متى أقررنا بأنّ استعمال اللغة ينهض على تحقيق وظيفتين هما: التواصل عن طريق تبليغ

ما نعدّه من قبيل الرسالة، والتواصل عن طريق التأثير في المتلقّي؟ وهل إن تحقّق هذا اقتضى تحقّق ذاك؟ فإن كانت الإجابة بالنّفي انتقضت الوظيفة الرئيسيّة للّغة والمتمثّلة في إنفاذ الرسالة وتبليغ المقاصد. وإن كانت بالإيجاب استدعى الأمر مراجعة مفهوم التبليغ في صيغته التقليديّة المشار إليها أي من جهة تأدية المقصود.

إنّ ما يهمّنا تأكيده، في سياق ما نحن بصدده، أنّ كتاب «فتنة الكلمات» إذ يتطرّق إلى موضوع التأثير في المتلقّي عن طريق الكلام، وينقلنا، من ثمّ، إلى بؤرة البحث والمدار المستقطب له في الدراسات التداوليّة (البرجماتيّة) المعنيّة بدراسة «الفعل بالكلام» acte de parol، فهو يثير، من وجهة قد لا تكون مقصودة، ومع ذلك فهي ملحّة، قضيّة لا نقدّر أنّ هذه الدراسات تطرّقت إليها أو أولتها من الاهتمام ما هي به جديرة، وهي البحث في كيفيّات التواصل ونظم تحقيق التأثير في هذا الحيّز الواقع بين حدّين، القائم بين منطقتين أو على الأصحّ، في منطقتين متراكبتين، وهما منطقة اللغة ومنطقة الكلام. بيان ذلك أنّ اللغة تبدو متسلّطة على مستعملها، وتحديداً على العون المسؤول عن عمليّة التلفّظ، في «فتنة الكلمات»، متحكّمة فيه مسيّرة له، فارضة عليه أحكامها ومنطقها، فتغدو الدّوال، كما يقول لاكان[11] «هي مدلول البلاغ وليست المدلولات التي أقصيت منها، (ونؤثر استعمال تحلّلت في نسيجها) ويستتبع ذلك ألاّ يكون لكلامي دلالة في المطلق». وهو ما يدلّ عليه قول المتلفّظ في «فتنة الكلمات» إضافة إلى ما ذكرنا واستدللنا به عليه سابقا: «أيّها المتكلّمون، أيّها السامعون. وسعاة البريد. الكلمات لعبتي. وغوايتي. أعابث بها الأنثى. وأقول لها إنّي معابث. فتقبل عبثي. ثمّ تدمن عبثي. ولا أنفكّ أقول لها إنّي أرتّب الكلمات. وأسوّي مفاتن اللفظ. ولا شيء من وراء اللفظ. ولاتفتأ تمعن في قبول اللفظ. وحبّ اللفظ. حتّى تنسى صاحب اللّفظ. وإذا أنا بالكلمات. آتي إلى ذات

الجمال. وأقولُ. وقعت في شراك لفظي. فصدّقت نفسي. فلست بعابث. فتقسم هي أنّي عابث. وإذا اللّغة بصاحبها وإذا اللفظ بقائله. واصف وموصوف. كفاتن ومفتون» (ص 111) وفي هذا السّياق يتدخّل منطق الطرف الثاني، أي الكلام، إذ قد يحمّله المتلقّي دلالة، فيؤثّر فيه ويستحوذ عليه، ذلك أنّ اللغة، بقوانينها المفروضة ذاتها، تغدو مشحونة بطاقة فريدة وغريبة على التحرير من الضغوط، أو على أقلّ تقدير، على التخفيف من وطأتها، بواسطة صياغتها نفسها ونظم تركيبها وتأديتها، أي إنّها تغدو مصدراً للرغبة بالنسبة إلى المتلفّظ، فيجريها كما لو كان المتصرّف فيها، والمسيطر عليها ويداخل المتلقّي انطباع من هذا القبيل فيسعى إليه الشعور نفسه بالمتعة ويؤخذ بها. وقد يختصّ بهذا الوضع مستعملو العربيّة ممّا يثير التساؤل عمّا إذا لم يكن من المشروع إفراد باب لدرس هذا الموضوع في «تداوليّة» عربيّة مفترضة.

والحاصل إنّ من هذا التوتّر بين كلا المنطقين يتحقّق التأثير ويتمّ التواصل وتنتج، اقتضاءً، الدلالة إن لم تقصرها على ما عدّ منغلقاً مسيّجاً بلغة تقليديّة ضيّقة، وأرسلتها فضاءً ممتداً متحولاً قائماً بين الانحلال والانعقاد في نسيج الخطاب وسلاسله الدالّة. ولاشكّ في أنّ هذا الوضع المزدوج المظهر في التبادل الرّمزي بواسطة اللّغة هو المولّد لهذه الصّفحات المشرقة المنسحبة على الأثر من أدناه إلى أقصاه والمكسب إيّاه مسحته المشجيّة، فإذا الموقف من اللّغة يبدو متردّداً واقعا بين حدّين مشوبا بخليط من المشاعر المتضاربة والمتراوحة بين العشق إلى حدّ الهيام والرّغبة في الحلول بالذّات المعشوقة والفناء فيها والتعريض بها إلى حدّ التنكّر لها والتبرّؤ منها وإعلان طلاقها، وبين الشّعور بالانتشاء المطلق في وصالها وفي الآن ذاته، بالإحباط لخيبة أمله فيها، بين التغنّي بالخضوع والإذعان... والتعبير عن الضيق بها والتمرّد عليها. هي، في آن، الآسر والمأسور، مصدر السّعادة وسبب الشّقاء، وهي المصطبغة بألوان لا حدّ

لعددها، والمتقمّصة أقنعة لا إمكان لحصرها، تتبدّى في ثوب أنيق مغر، لكن بمجرّد أن يهمّ المحبّ بها حتّى تشدّه إليها وتطبق بحبائلها عليه وتأسره في أحضانها. هي بإيجاز... المتسلّط والمرغوب فيه، في آن «أيّتها اللّغة . أهلا بك تمرّدي. اغرفي من بحور الزهو. أهلا بك. أمكري. أمعني كيداً. غيظيني وراوغيني. أطعني الظهر بنبال الشعر . فسهام اللفظ حميمة. وتفنّني اعزفي على نبض القلوب. ثمّ كوني فاتنة. خائنة. فأهلا بك» (ص 127).

ب – اللّغة المبدعة للخيال

تسهم اللّغة، في منظور لاكان وأتباعه ، بدور فاعل في تشكّل الوعي وتبلوره منذ ما يعرف عنده بمرحلة المرآة stade du miroir، من جهة أنّها توفّر الأسباب للتماهي مع الآخر، واقتضاء، تحقيق التواصل بين الذات والمحيط الخارجي. والمثال المأثور المستدلّ به على ما للّغة من أهمّيّة في بروز الوعي والمجسّد له، وإن كان لهذا المثال من الكثافة ما جعل الدارسين النفسانيّين[12] وحتّى النقّاد[13] يوظّفونه لغير ما نحن بصدده، يخصّ طفلا أخذ يلهو بلعبة عند غياب أمّه غير المرغوب فيه، فيتعمّد إلقاءها بعيدا وتغييبها ثمّ إحضارها بواسطة خيط شدّه إليها معاوداً العمليّة مراراً. وبهذا الضرب من اللعب يرتقي الفرد، في حكم النظريّة النفسيّة «اللاكانيّة»، إلى مرحلة الترميز، symbolisation أي إلى القدرة على تعويض الغياب بالحضور والحضور بالغياب وجعل أحدهما يستدعي الآخر ويرفده. ويحلّ المثال المذكور في منزلة الحدث العينيّ المجسّد لطبيعة عمل اللغة وطريقة اشتغالها. فهي تغيّب العالم لتحضره في صورة أخرى، لتسرحه وتعيده... من جديد و«عن طريق اشتغال هذا الزوج من الحضور والغياب يتولّد عالم المعنى ليستدعي بعدها عالم الأشياء وبواطنه... إنّ عالم الكلمات هو الذي ينشئ عالم الأشياء»[14]. وهو ما يترجمه دولوز

بقوله: «الواقع يغدو نتاج الآلة الرّاغبة (أي اللّغة) التي تكفّ عن القيام بدور النّسخة لتصبح الأصل... للواقع وليغدو الواقع صورة مزيّفة لها»[15].

من هذا التصور لوضع اللغة ووظيفتها على صعيد التبادل الرمزي بين الإنسان ومحيطه يتولّد عند الذات المتلفّظة شعور بأنّها هي المتصرّفة في اللّغة والمسؤولة عن الإبداع... وقدّه. فكان عشقها للّغة وهيامها بها. لكنّ الأمر يشكل ويبدو مثيرا للتساؤل عند اتّخاذ العشق الموضوع الرئيسي المستقطب الأثر والآخذ بجوامعه، متى أقررنا بصحّة الموقف القائل بأنّه يعزّ أن نتحدّث عمّا نحبّ دون الوقوع في الابتذال وترديد القوالب الجاهزة المستهلكة من قبيل «إنّي أحبّ»[16]. ويبده أنّ الإشكال يتفاقم في «فتنة الكلمات» من جهة أنّ المعشوق المفتون به فيه هو الأداة التي يتمّ بواسطتها التعبير عن العشق. وتقتضي معالجة الموضوع أن تستعين بما سبق بسطه من أنّ للّغة قدرة على الكذب والتمويه أي على تشخيص الشيء في صورة شيء آخر وإلباسه مسوحه. شخص واحد تفتقده وإذا الكون مليء بالتصورات والتمثّلات الخياليّة.

على أنّ «المشهد الآخر»[17] لئن عدّ في منظور التحليل النفساني تجسيدا للرّغبات الطّفوليّة المقموعة فتجلّت في «صور بدائيّة مفزعة» Phobies archaiques، فإنّ العالم المتخيّل في «فتنة الكلمات» لا يبدو على هذا الوجه، بل يسرح الأثر ذاتاً مأخوذة بطاقة الكلمة على صنع الجمال منبهرة بما توفّره لصاحبها، وعن طريقه للآخرين، من قدرة على الانخراط في تصوّرات ساحرة وأحلام بديعة. والحال أنّ بنيته العميقة لئن أمكن ردّها إلى ما ذكرنا فإنّ تفحّص مكوّنها البيانيّ أي المسارات الصوريّة المؤلّفة نسيج النصّ الدال، يكشف لنا نوعا يعجز التحليل، في سياق من هذا القبيل، عن الإحاطة به. وقد يكون ذلك سبباً في إرباك القارئ وإثارة شعور بالحيرة، وربّما بالضيق عنده. إلاّ أنّ لنا موقفاً آخر

لإبدائه لابدّ من الانعطاف، وإن في إيجاز يفرضه ضيق المقام، إلى مناقشة ما يصطلح على تسميته باتّساق النصّ وتماسكه. فمن الأحكام الجارية في هذا الصّدد أنّ المسارات (أو الشبكات) الصوريّة تنهض بوظيفة أساسيّة في بنية النصّ، حاصلها أنّها تردّ المفترق إلى الوحدة، والمشتّت إلى الفرد الجامع، وبحكمها هذا تشدّ أجزاء النّصّ وتلحم مفاصله فتسهم، بفعاليّة في إكساب النّصّ وحدة وتماسكاً. ومع ذلك فإنّ معالجة النصوص التقليديّة منها والجديدة على حدّ سواء، في ضوء هذا الحكم لا ينتهي بنا، بالضرورة، إلى نتيجة مقنعة، وإلى الجزم بأنّنا وقفنا على المقياس الفصل والحدّ القاطع. فالنّصّ محكوم، مهما يبده لقارئه من اتّساق في بنيته الشكليّة الدالّة، بانقطاعات وانحرافات وفراغات يوكل إلى القارئ إكمالها وسدّها استناداً إلى ما يمتلكه من «أطر» و«خطاطات» أو نماذج فكريّة يفترض أنّها مستقرّة بنسب متفاوتة عند الأفراد المنتمين إلى مجموعة واحدة، في الذّهن. وفي مقابل ذلك بوسع القارئ أن يكسب نصّاً تظهر على سطحه الدال شقوق وانقطاعات متسعة وحدة واتّساقا ،عن طريق توظيف ما تسعفه به تصوّراته وتسخير آلة التّأويل الحادّة و القادرة على الضمّ والفصل أي تقريب المتباعد وتفريق المتّصل. والنّتيجة التي نخلص إليها أنّ الحكم بالاتّساق والتماسك قد لا يستند إلى بنية قائمة في النصّ ذاته بقدر ما يرتدّ إلى بناء ينهض به القارئ وفق ما انتظم في ذهنه من نماذج فكريّة ونظم صوريّة و سنن ثقافي[18]، وهي أمور قابلة للتحوّل والتطوّر باستمرار بحسب عوامل كثيرة ومختلفة قد لا تكون التّأثيرات الخارجيّة أقلّها حضوراً وفعاليّة. ولا أدلّ على ذلك من أنّ الشعر الحرّ الذي كان يعدّ منذ بضعة عقود خارجا عن الأعراف الأدبيّة السائدة وربّما غير مقبول عند كثيرمن المتلقّين، أضحى، في الذائقة الأدبيّة الحديثة، مستساغاً ذائعاً على نطاق واسع. والحاصل إنّنا نقدّر أنّ نصّ «فتنة الكلمات» صادر عن رؤية بالغة الثراء بالرّغم ممّا يخترق نسيجه الدال من

انعطافات تبدو مثيرة، كما نزعم أنّ دراسة متقصّية لما يتخلّله من شبكات صوريّة كفيلة بإبراز البنية العميقة المنتظمة هذه الرّؤية. وهو ما لا يسعنا التوفّر عليه والنهوض به في حدود هذه الدراسة. ومع ذلك أمكننا الوقوف على صور متضايفة مؤلّفة، بصفتها هذه، مسارات ترينا بعض «الفضاءات المرسومة والمجسّدة بالكلمات»[19]، وتبرز من بنية النصّ الدالة كيفيّة اشتغال ما يسمّيه ريكور[20] «حلمَ الكلمات».

لقد سبق أن أشرنا إلى أنّ أكثر الصّور حضوراً وأكثرها إلحاحا لتجسيد اللغة هي صورة المرأة. على أنّ هذه المرأة لم تُحدّد بسمات تبرز منها هويّتها وتوهم بواقعيّتها. والذي يعمّق مسحة اللبس ويضفي عليها مزيداً من الكثافة أنّ القائم بعمليّة الكتابة يسند إليها تسميات مختلفة متحولّة بتغيّر السّياق والأبواب، فتُسمّى تارة ذات الأشعار (ص 95)، وطورا ذات الأشجان (ص 56) ومرّة ثالثة ذات الهوى، إضافة إلى استعماله ضمير الغائبة الذي لا نعرف على وجه الدقّة أيحيل عليها تخصيصاً أم على من حلّ محلّها أم على كائن آخر غفل. وتأتي الصورة المتراسلة، تحديداً، من هذا الباب المكثّف مسحة اللّبس على هويّة الشخصيّة. فالتسميات المذكورة تحوك متصوّراً موسوماً بظلال الوجدانيّة مشوباً بروح الرّومنطيقيّة، فإذا هي طيف يدركه الحدس ولا تحيط به الصّفة، كائن حاضر في خفائه وخفيّ في حضوره. يهجس بالذّات ويلحّ عليها لكنّه يتأبّى عليها وينفلت منها بمجرّد أن تهمّ بالاقتراب منه أو ملامسته.

ولا تقلّ صور الأفعال الجارية في النّصّ والمؤلّفة باجتماعها «أدواراً غرضيّة» يفترض أن تكسب الاسم وضعاً علاميّاً، التباساً وغموضاً. ومع ذلك نتبيّن متى تفحّصنا النصّ وقلّبنا النظر فيه مجموعات من صور الأفعال المتضامّة المتواشجة والمشتركة، إجمالاً، في إحالتها على سجلّ

غنائيّ. فمن الجسد تستدعى الوسائط التي تعقد مع المحيط الخارجيّ ضرباً من الصلة الوجدانيّة. فتحضر صور القلب الواله والحضن الدافئ والدموع الذارفات والأنفاس الحرّى والأنين. ويواطئ هذه الشبكة الصوريّة المحيلة على حركة الجسد وردوده مسار صوريّ ينهض على استدعاء قيم روحيّة و مشاعر غامرة. وغالباً ما يرد ذلك في سياق تعبير الذات عن رغبتها الملحّة في المعشوق، فتطالعنا الصور المجسّدة للشوق الشديد إليه والتوق إلى الاحتماء به والفناء في أحضانه. وكما تجري عادة العلاقة بين العاشق والمعشوق فالطرف الأوّل يبدو مستعداً إلى البذل والعطاء والتضحية بكلّ ثمين لإرضاء الطرف الثاني والفوز بوصاله. فكثرت الصّور المسجّدة مفهوم الهبة ولنا في المقطع التالي مثال يختصر هذا المسار: «واليوم أيا لغتي. أيا ضادي وجناني. أهديك ما أهديك. أهديك خاتماً. بالألماس مشرقة وضّاءة. تحوّل الأبصارعن وجنتيك. فأنا أغار على وجنتيك. وأنا أخاف الناظرين. الفاتحين أفواه العيون. والسابحين. كالغرقى. في لجّ الجمال. جمالك القهّار وقد روّضني. حتّى أغراني فأحببته. واستطبت هزيمتي. اليوم أهديك قلائدي. أهديك. أساوري ومسالكي. أهديك خريطة مرسومة. تسبحين بها. في الأزقّة. في الأدغال. أهديك مراكبي (...) تطوفين. في بحر الهوى. وفي العالم المسحور. وبين شوارعي. اليوم أهديك أغنية بلحن خالد. بوهج الشّوق. بكبريت الوجد. أوقد الشّموع». (ص. ص 39-40).

وإذا تمّ اللقاء توفّرت أسباب الحفل وأقيم مهرجان اللغة المبدعة للخيال وللصور الحالمة، فكان هذا النصّ البديع الذي لا أملّ قراءته: «إليك يا سيّدي أنا أتحدّث. إليك أزفّ اللفظ عريسا مخضّباً. إليك أنا أتحدّث. حاضراً أتحدّث. غائباً أتحدّث (...) وأعلنت عن حفلتي. ومراسمي. أستقبل النّاس لولائمي. وأشعلت الشموع. وأوقدت العطور

(...). أفترش الزّرابي. والموائد. وأرشّ رذاذ الفوائح. أتحدّث. وأدقّ الجرس القويّ. مؤذّنا أنّ الضيوف كالقادمين. يتزيّنون. ويفاتحون مهلّلين. يباركون. جاؤوا إلى حفلة الإقبال. جاؤوا وفي أيديهم. كهديّة الأعياد. فيض من الأزهار...» (ص 19). ويشدّ هذا المسار ويحتضنه مسار يتّصل بالطبيعة في أكثر مظاهرها إشراقا وإثارة للوجدان فتحضر صور الرياض والربى والجنان والضياء والأفلاك، وبهذا المسار توصل صور العبور والارتحال إلى ما يوفّر أسباب الراحة القصوى. وكما أشرنا فليست غايتنا تقصّي المسارات الصوريّة المتجلّية على نسيج البنية الدّالة والمتميّزة بشدّة تنوّعها وثرائها. وما ألممنا ببعض معالمه في هذا الصّدد يكشف انتحاء الكتابة في «فتنة الكلمات» وجهة لا تخلو من آثار الرومنطيقيّة و بصماتها. إلاّ أنّها مجرّد آثار. ذلك أنّ صاحبها نهج طريقة في الكتابة لا نظنّ أنّ غيره سبقه إليها أو مهّد له السّبيل. ولعلّ أظهر خصائص هذه الطريقة استغلاله الطّاقة التّعبيريّة وتفجيره سبل الجملة العربيّة في حضورها الماديّ إلى بعض غاياتها القصوى. فلا يفوتنا أن نذكّر بما ينبّه إليه أكثر من دارس حديث من أنّ الكلام قبل أن يكون دالاّ على شيء يحدث صوتاً. وهو ما يعبّر عنه لاكان بقوله «إنّ العبارة المنطوقة هبة من اللّغة فهي ليست شيئا مجرّدا لكنّها جسد من نوع خاص بل يمكن أن تطرأ على الكلمات تحوّلات وشقوق فتكسب الخطاب حضورا ماديّا تُفرغُ فيه شحنة شبقيّة»[21]، أو ما يفيد به ميشال سار من أنّ الكلمات كائنات تتنفّس وتنبض حياة بصرف النّظر عمّا تؤدّيه من دلالات[22]. وفي تقديرنا أنّ أظهر ما أجراه صاحب الأثر من اختبار للّغة يكمن في إنشائه إيقاعا من نوع فريد يشهد على مدى إحساسه الماديّ باللغة، وعلى مدى عمله فيها أو عملها في ذاته، إلى حدّ يجوز معه عدّها، استعارة ماديّة للرّغبة، تجسيدا عينيّا لما يضطرب في الذات من تمثّلات. فالقائم بعمليّة الكتابة يعتمد تقطيع الكلام وإحداث شروخ في الجملة ذاتها بفصل بعض

وحداتها المتراكبة عضويًا عن بعض، وإقامة حواجز تنطيقيّة بين الوظيفة ومتعلّقاتها، وتنسحب الفراغات والبقع البيضاء على المقاطع توليديًا فتغطّي الأثر من أدناه إلى أقصاه، وكأنّ الكتابة محكومة بنيّة في إغراقها في هذا الحفيف المتّصل الدال على اشتغال الآلة المحركة بشكل تامّ لا انحراف فيه[23]، أو أنّ صاحبها يرغب إليها أن تنطق علاماتها بغير ما ألفت التعبير عنه، وأن تشعّ بدلالات لا إمكان لحصرها، فتواصل التّعبير في هذا الفضاء الفارغ الفاصل بينها وبين غيرها. إنّ الكتابة في «فتنة الكلمات» لا تؤدّي واقعاً ولا تنقل أفكاراً جاهزة بل تتبدّى في حضورها الخالص، في تجربتها الصّرف، في سلطتها المتعالية المتيحة نشر الواقع وطيّه حسب رغبتها ووفق منطقها الداخلي. اللّغة بهذا المنظور لا تفصح عن رغبة بل تستحيل في ذاتها إلى موضوع رغبة إلى فضاء مشحون بطاقة على إثارة المتعة وتوليدها، مبرزة من خلال تصريف ألفاظها والتلاعب بنظم تراكيبها قدرتها الفائقة على التجدّد والانبعاث على الدّوام حيّة نابضة ناضرة متخلّصة من العوامل المتسبّبة، تحديداً، في تآكلها: «قالت ليس في الكون مخلوق إذا ادّخرته ذوى. وإذا أخذت منه زكا. وإذا مضى عليه الحدثان فا... انبعث/ إلاّ أنا/ أنا اللّغة» (ص 25). تلك هي تجربة اللّغة في «فتنة الكلمات» وهي تجربة فريدة لعلّها أن تكون فاتحة غنائيّة جديدة في أدبنا العربي أو شاهداً على اتّصالها في ثوب جديد.

الهوامش

1) عبد السّلام المسدّي «فتنة الكلمات» تونس- مؤسّسات عبدالكريم بن عبدالله - 1998.

2) Barthes - "Essais critiques" ed du seuil 1964 - P: 155-166 Le bruissement de la langue " ed .du seuil 1984 P21-22-23 et 31.

(3) "Le bruissement de la langue" P18-19.

4) ممّا دلّ على ذلك قول صاحب الكتاب المذكور في المقدّمة «من يكتب؟ وإلى من يوجّه الخطاب؟ و ليحمل أو يرسل أو يبلّغ ماذا؟ لأكون صريحاً ولأفي بما بقي لي من صدق و أمانة أجيب بأنّني أجهل» Derrida "La carte postale" Flammarion 1980 P:9.

5) وممّا دلّ على ذلك قول بارت في تقديم الكتابة المذكور «قد يكون هذا الخطاب صادراً عن عدد غير محدود من المتلفّظين لكن لا أحد يتبنّاه و يعترف به. هو مفارق للخطابات الأخرى الحافّة ولربّما منبوذ منها، منفصل عن سلطة العلوم والمعارف والفنون. ولمّا يكون خطاب على هذا النّحو مدفوعا بقوّته الذاتيّة إلى متاهة اللاّراهن، محمولا خارج كلّ سلطة مقيّدة لم يعد في حكم إمكانه إلاّ أن يغدو موطناً (...) لمسرحة تلفّظ منفلت القياد لعون يوجّه إلى نفسه خطابا غراميّا أمام الآخر، موضوع الرّغبة، الصّامت».

Barthes "fragments d'un discours amoureux" ed du Seuil 1982 P6 -7.

(6) Benveniste "Problèmes de linguistique générale" Paris N.R.F. 1966 P:226-227

7) انظر مناقشة دريدا للاكان في الفصل الأخير الحامل عنوان «حامل الحقيقة Le **facteur** de vérité» من كتابه المذكور «الرّسالة البريديّة» (ص 464-482).

8) نكتفي بالإحالة على ما تقف عليه من قرائن دالّة على ذلك في نهاية الباب الحامل عنوان «نصّ» (ص 33-35).

9) انظرعلى سبيل المثال الباب الموسوم ب «حرف» (ص 99-100).

10) Barthes "Le bruissement de la langue" op,cit P: 30-31.

11) Lacan "Ecrits" Seuil 1966 P: 537.

12) نذكر من هؤلاء:

- Sami Ali "L'espace imaginaire" Gallimard 1974 P: 44-46 et autres.

- Fedida (P) "Jeu de la bobine et dénégation" in "L'absence"

Gallimard 1978-P:144-150 et 159-162

- Dolto Françoise "Le miroir" in L'image inconsciente du corps " ed du Seuil 1984 P: 147- 163

-J.McDougall "Theâtres du je" ed Gaillimard 1982 P: 61-64

ويستحضر هذا المثال المعروف في أدبيّات التّحليل النّفساني بـ «لعبة العلبة» « Jeu de la bobine » لتجسيد العلاقة الإشكاليّة والمتوتّرة الحاصلة، منذ المراحل الأولى، من الطفولة بين الذّات والآخرين ومنهم، بوجه خاص، الأمّ. ولإبراز كيفيّة اشتغال الوسائط Objets transitionnels المستدعاة، وأظهرها اللّعب القائم، تحديداً، على المعاودة والتّكرار، لتجاوز هذه الأزمة والارتقاء إلى مستوى الوعي بالذّات وبالجسد والشعور بتميّزهما على الآخر.

13) ومنهم بارث "Le bruissement de la langue" P:341.

14) Lacan "Ecrits" op.cit. P:276

15) Deleuze (G) et Guatari "L'anti - Oedipe" ed de Minuit 1967 P:103

16) Barthes "L'obvie et l'obtus" ed du Seuil 1982 P:253

17) O.Mannoni "Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène" ed du Seuil 1969

18) هذا ما نقيده، إجمالاً، من الدّراسات ذات التّوجّه العرفاني cognitif، ومنها نكتفي بالإحالة على نموذجين يتناولان الموضوع تناولاً مركّزاً

* G. Denhière, S.Baudet

* Lecture, compréhension de texte et science cognitive " P.U.F. 1992 -

* Lecture, compréhension de texte et aspects cognitifs " P.U.F. 1988

19) G.Genette "Espace et langage" in figures I ed du Seuil 1966 P:101-108

20) Ricoeur "La métaphore vive" du Seuil 1975 P:272

21) " Ecrits op. cit. p: 301.

22) M. Serres cité par N.Nyssen "Du texte au livre , les avatars du sen" Nathan 1993 P:156.

23) فهوم الدلالة المتحللة في نسيج الدّال الموسيقي يعبّر عنه بارت ، في بعض مواقف كتاباته ، بـ «شبقيّة اللّغة» (Bruissement ... P:19) "Eros du language" وممّا جاء من تحليل لمعطياته في دراسة أخرى قوله "إنّ المعنى ينبعث من مادّية اللّغة ذاتها. إنّه ضرب من اللّعب بالدّال خارج كلّ نيّة في التّبليغ أو التّعبير عن المشاعر والإفضاء بها. هو ذاك القطب

أو القاع من الإنتاج الذي يقدّه الإيقاع ويصوغه اللّحن فلا يكمن الهامّ في ما تؤدّيه اللّغة أو نروم الإفصاح عنه، لكن في ما يتسرب في النّسيج الدّال من تصويت. ذاك هو عمل اللغة.

Le grain de la voix "ed.du Seuil 1981 P:239".

24) Le bruissement de la langue p: 181.

* * *



سبيل التقديم:

يبدو أن محمداً برادة في مسيرته الإبداعية الروائية، ابتداءً من «لعبة النسيان» إلى «امرأة النسيان»، مروراً بـ «الضوء الهارب» ومثل «صيف لن يتكرر»، يؤسس لمشروع سيرة روائية خيالية طويلة، تواكب من جهة مراحل مختلفة من حياة الذات الكاتبة، وتواكب من جهة أخرى التطورات والتحولات التي عرفها الواقع الموضوعي سواء على الصعيد الوطني أو القومي أوالعالمي.

إن هذه الأعمال الروائية الأربعة تشكل في مجملها رباعية روائية تربط بينها عدة وشائج سواء على مستوى وجهة النظر السردية، أو على مستوى بعض الشخصيات أوعلى مستوى بعض الفضاءات، أو غيرها من نقاط الاتصال والاشتراك التي تجعل الجسور تمتد رابطة بين هذه الروايات.

ولا يتسع المجال هنالإيراد الشواهد والأمثلة الدالة على ذلك. ومن يقرأ الروايات الأربع، لن يجد أي عناء في وضع اليد على كثير من هذه الشواهد والأمثلة[1].

ومثل صنيع الأستاذ برادة في تأسيس مشروع سيرة ذاتية من خلال مجموعة من الأعمال الإبداعية نجده لدى بعض المبدعين المتميزين، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الروائي إدوار الخراط، والسينمائي يوسف شاهين[2]. يقول الأستاذ محمد الكردي: «تشكل كتابات الخراط كلها تقريباً سيرة ذاتية خيالية. لذلك تتكرر فيها الصور والتيمات والموضوعات في هيئة ذكريات وإشارات وتلميحات تذكرنا بأسلوب وتقنية تيار الوعي أو الاجترار الذاتي»[3].

هيكل الرواية ومتنها الحكائي:

تتألف الرواية من خمسة فصول رقمت من: (1-5)، وهي كلها مصدرة بأقوال ونصوص موازية متنوعة.

- الفصل الأول: من ص 4-21، ويشتمل على: 18 صفحة.
- الفصل الثاني: من ص: 24-47، ويشتمل على: 24 صفحة.
- الفصل الثالث: من ص: 50-83، ويشتمل على: 33 صفحة.
- الفصل الرابع: من ص: 83-104، ويشتمل على: 19 صفحة.
- الفصل الخامس: من ص: 106-135، ويشتمل على: 30 صفحة.

في الفصل الأول، نجد الراوي المؤلف يعيش حياة رتيبة. يحدثنا عن صباح يوم من أيام شهر أكتوبر مضى منذ خمس سنوات المكان: الرباط، والزمان: الخريف. الأخبار لا تأتي بأي جديد، ولكنه مع ذلك يظل طول النهار يتلقى ما يتوارد عليه منها عن طريق الصحف. ولا يخرجه من عالمه الروتيني إلا تذكره مشهداً مأساوياً كان قرأه بالأمس في أوبرا «سالومي» لأوسكار وايلد[4]. يتوصل بمكالمة هاتفية من صديقة ل ف. ب إحدى شخصيات رواية «لعبة النسيان»[5]، تخبره فيها برغبة هذه الأخيرة في أن يقوم بزيارتها قصد مناقشته في أمور أوردها على لسانها في روايته. يحاول الراوي - المؤلف إقناع محدثته أن: ف. ب ما هي إلا شخصية خيالية، بيد أنها تؤكد له أن لها وجوداً واقعياً. وهي الآن تقطن في شقة بعمارة يملكها والدها بحي فردان بالدار البيضاء. تعاني من الوحدة والعزلة. يلتقي الراوي - المؤلف بـ ف. ب في مسكنها لينصت بإمعان إلى أحداث قصتها وخاصة تلك التي لم يذكرها الهادي أحد أبطال رواية «لعبة النسيان»، والكاتب غفل عن تدوينها.

في الفصل الثاني من الرواية، يلتقي الراوي - المؤلف بـ «سي

مصلح» رفيقه في الطفولة والنضال الحزبي في سنوات الستين والسبعين، فيحدثنا عن نشاطه في الحزب، وتفانيه في خدمة رفاقه ومساعدتهم في الشدائد والملمات دون أن يسعى من وراء ذلك إلى تحقيق أي مكسب أو مصلحة. كان شخصاً يتسم بالمرح وروح التفاؤل. يعيش في الغالب خارج الوطن. له اطلاع على الأوضاع الراهنة في البلاد، وعلى ما يجري من فساد واستهتار في أوساط من بيدهم أزمة الأمور، وقد كان له الفضل في إزاحة الغشاوة السميكة التي كانت تحجب الرؤية الواضحة عن عيني الراوي - المؤلف، فيسرب له ما يحصل من تغير في العلاقات بين المناضلين، وما ينبئ عن وقوع الحزب في أزمة خانقة. وكان لهذا التحول الخطير في صفوف حزبه أثر عميق على نفسية «سي مصلح»، فلم يعد ذلك الإنسان المرح، كثير الضحك.. وسيزداد الأمر وضوحاً بالنسبة للراوي - المؤلف -، حينما سيقنعه هذا الصديق بحضور حفلة عشاء ساهرة يحضرها أعضاء من الحزب قصد مناقشة وتحليل تجربة التناوب. وفي فيلا الأخ الحلايبي المناضل الانتهازي، ستزداد معرفة الراوي - المؤلف - بما آلت إليه الأوضاع في حزبه من تحول، وسيستمع إلى التبريرات التي يبرر بها الحزب دخوله إلى ما يسمى بحكومة التناوب، وهي التبريرات نفسها التي كان يقرأها على صفحات الجريدة الناطقة باسمه: «هناك إجراءات وقرارات هامة سيظهر مفعولها بعد سنوات. الإرث ثقيل، وأعداء التغيير يناورون ويتربصون. لابد من دراسة الملفات، وتعلم تدبير شؤون الدولة. مسؤوليتنا هي قبل كل شيء إنقاذ البلاد من التردي الذي يتهددها..»[6]. ينتاب الراوي - المؤلف - شعور بانقطاع الصلة بينه وبين إخوانه في اللجنة المركزية، ويتذكر الاجتماعات التي كانت تتم في هذا الإطار والتي أصبحت تبدو له الآن مجرد اجتماعات من أجل التباري في إلقاء الخطب الجوفاء[7]. لقد جعلت هذه الحفلة الساهرة الراوي - المؤلف يقف على مدى التحول الذي عرفه أعضاء حزبه بين الأمس واليوم.

في الفصل الثالث، يحكي الراوي - المؤلف عن زيارته الثانية لـ: ف.ب، فتخبره بأنها في انتظار قدوم خادمتها السابقة «الضاوية»، ويعرف منها أن لها قصة طريفة تصلح مادة قصصية. في هذا الفصل، يتناوب الراوي - المؤلف وف.ب على عملية السرد، فتحكي ف.ب عن حياتها في باريس، وزواجها من الدكتور جليل، ثم طلاقها منه بعد مدة قصيرة، وعن علاقتها بـ «الضاوية»، وعن صديقتها حليمة، فيمتد سردها خلال صفحات قد تكثر فتصل إلى خمس صفحات تقريباً من (ص: 51-55) أو تقل، فلا تتجاوز الصفحتين: من (ص: 57-58).

بينما لا يتعدى دور الراوي - المؤلف بعض التعليقات الموجزة التي يمهد بها لعملية سرد أخرى من لدن الشخصية - الراوية ف.ب: - «بعد فترة صمت قصيرة، سمعت نقرات على الباب. أشارت ف ب إلى أن «الضاوية» قد وصلت. كانت فعلاً جميلة ومثيرة ....»[8] - «بعد مقطع الصمت المعتاد، استعاد وجه ف.ب سمت الرزانة والوقار»[9] - بعد صمت قصير استأنفت»[10]. ولكن الراوي - المؤلف يتولى مهمة السرد في الجزء الثاني من الفصل الثالث، حيث يحكي عن قصة «ابن عريش» بطل أحداث المغارة المثيرة في مدينة تازة، ولقائه في السجن، كما يحكي كذلك عن ذكرياته الغرامية في باريس مع «جوزيت» الطالبة السويسرية، و«صوفيا» الإيطالية، ومارتين الشقراء. وذلك ابتداءً من (ص: 69 إلى نهاية الفصل)، ولا يتخلل هذا السرد إلا حوارات قصيرة بين ف.ب والراوي - المؤلف كما هو الحال في الصفحتين (78 و79)، أو ذلك التعليق الختامي المفعم بالحكمة واتخاذ العبرة. قالت ف.ب في هدوء: «نحن مولعون بالحديث عن التجارب التي نعتقد أنها أصبحت في عداد الماضي، فهي التي تجتذبنا فنعود إلى تحليلها وتشريحها...»[11].

في الفصل الرابع، يحكي الراوي المؤلف عن حلم رآه فيما يرى

النائم، وهو مستلق على لحاف مقابل للسماء في بيته وقت الظهيرة بينما تنبعث موسيقى كونسيرتو «كولن». ومفاد هذا الحلم أن الراوي - المؤلف وجد نفسه في أحد التجمعات الحزبية المليئة بالحماس والشعارات والخطب، وهي تذكره بذلك التجمع التاريخي الذي أقيم سنة 1962 كما همست له بذلك ف.ب التي كانت حاضرة في هذا التجمع الحلمي. يتردد على منبر الخطابة أشخاص يستغرب الراوي - المؤلف وجودهم في مراكز هامة بالحزب أمثال: «تخموت» و«قربال» و«عيطاط»، كما يلاحظ الممارسات اللاديمقراطية خلال هذا التجمع، ويستمع إلى التبريرات التي يتعلل بها الحزب للمشاركة في الحكم، وإلى شعار التسامح والتصالح مع الماضي الذي مؤداه «أننا أبناء اليوم»[12]، ولذلك: «لننس الماضي، ولنبدأ صفحة جديدة بيضاء، وشعارنا دائماً إغناء الفقير دون إفقار الغني»[13]. وفي هذا الإطار يدخل حفل التكريم الذي أقامه رئيس الحكومة لفائدة وزير الداخلية السابق كما أخبر بذلك عن طريق صديق من الثقاة. وفي هذا التجمع الذي رآه في المنام، يلتقي بالمعتصم الحزبي الانتهازي الذي يتميز بمنطقه التبريري، وبالأستاذ السندوسي الجامعي المجتهد الذي يحلل الوضع السياسي، مركزاً على طبيعة السلطة في البلاد. وحينما يلتقي للمرة الثانية بـ: ف.ب ، تطلعه على إحساسها باقتراب نهايتها. تقول: «أنا أحس أن أشياء تنتهي، وأننا ننتهي معها»[14]. وتقول أيضاً: أنا سأرحل عن هذه الحياة قريباً وأنت ستستمر بعدي»[15].

وهكذا ينتهي هذا الفصل بخواطر وأفكار حزينة حول سير الكائنات والأشياء نحو النهاية، وذلك من خلال الحوار بين الراوي - المؤلف وف.ب داخل الحلم.

في الفصل الخامس والأخير من الرواية، يحكي الراوي - المؤلف عن سفره إلى الدار البيضاء لزيارة ف.ب، فيفاجأ بموتها، كما يفاجأ كذلك بالخبر الذي قرأه في إحدى الصحف عن موت «الضاوية» مقتولة في أحد

فنادق عين الذئاب أثناء مداهمة الشرطة له قصد إلقاء القبض على مهرب مخدرات خطير[16]، فأصابت الرصاصة الضاوية وأخطأت المهرب.

في هذه المدينة الشاسعة المليئة بالحركة والحياة، يتوقف الراوي - المؤلف ليتذكر ذكريات خلت، يتصل بعضها بزيارته إياها في طفولته «وعمري لم يتجاوز التاسعة»[17]. بصحبة خالته كنزة، ويرتبط بعضها بفترة الشباب إذ كان يزورها للاتصال برفاق له من الكتاب والشعراء في حي المعاريف الذي كان يتميز بطابع إسباني، فيقضي في رفقتهم أوقاتاً سعيدة، مليئة بالمرح والأنس والمتعة، بهدف محاولة نسيان واقع الاستبداد الذي يجثم على الصدور[18]. كما يتصل بعضها الآخر بذكرياته في مدينة موسكو التي زارها إبان عهدها السوفياتي حيث تبين له بالملموس أن ثمة فرقاً كبيراً بين النظرية والتطبيق. جاء على لسان الراوي - المؤلف في حوار له مع مترجمه «ميشا» «إن الفروق بين النظرية والتطبيق معضلة إنسانية لم يعثرلها على علاج»[19].

وبعد أن يعرف أن ف.ب. ماتت من طرف خادمتها الجديدة، تنثال عليه ذكريات حياته في باريس، ويستعيد مناظر شوارع باريس وحديقة اللكسومبرغ، ووجوه التماثيل المنتشرة فيها للمشاهير من رجالات فرنسا الحضارة والثقافة[20]، أمثال: رابليه[21] وموليير[22] وبلزاك[23] وهيجو[24] ودانتون[25] وروسو[26]. وبعد ذلك، يعود الراوي - المؤلف إلى الرباط، ولكن دون أن يزايله طيف ف.ب. وينغمر في التفكير في الموت وذكريات وفاة زوجة خاله سيد الطيب، وهو في الرابعة من عمره[27]. ويجد نفسه يعيش فراغاً كبيراً بعد وفاة ف.ب. النجية التي تجيد الاستماع. ولذلك يحاول استحضارها في خياله للاستئناس بها، والتخفيف من معاناته من الوحدة والغربة والإحباط والإحساس باقتراب شبح الموت. هل هذه إشارة إلى أن الإبداع وسيلة لقهر الموت والفناء ولعبة

لنسيان هواجس الوحدة والغربة والخيبة وغيرها من المشاعر التي تؤرق المبدع المرهف الإحساس؟

وفي ختام الفصل، يحكي الراوي - المؤلف عن صديقه الأعز عبد الموجود الذي زاره قبل أسبوع في بيته ليفضي إليه بمكابدته بسبب إصابة زوجته بالاكتئاب العصابي مما يجعل حياته جحيماً. ويبلغه بمدى اليأس والإحباط الذي انتهى إليهما سواء، على المستوى الفردي أو على المستوى الجماعي، حيث تبخر حماسه، وفتر نشاطه بعد أن اكتشف أن الكل لا يعمل إلا من أجل تحقيق مصالحه الشخصية.

وينتهي هذا الفصل الأخير بحوار شجي حول الإبداع والموت.

رواة امرأة النسيان:

يتناوب على عملية السرد في الرواية راويان أساسيان هما: الراوي - المؤلف والراوية - الشخصية ف.ب النازحة من رواية «لعبة النسيان»، ويشترك معهما في هاته العملية بعض الشخصيات الروائية أهمها: «الضاوية» وابن «عريش»[28]، غيرأن هذين الأخيرين لا يقدمان إلا بعض المقاطع السردية القصيرة، بينما يهيمن الساردان الأولان على سرد كل أحداث الرواية.

إن الرواية تقدم أحداثاً تتعلق بهاتين الشخصيتين المحوريتين، بيد أن هذه الأحداث التي تمثل جزءاً هاماً من حياتهما، تتقاطع في محطات عديدة يمكن أن نحددها فيما يلي:

- متابعة الدراسات العليا في باريس.
- الطموح إلى تحقيق أقصى درجات الحرية الفردية.

- الإيمان بالحركات التحررية والتقدمية التي كانت سائدة زمن الستينات، سواء في فرنسا أو المغرب.
- النضال من أجل تغيير الواقع المتخلف.
- النهل من ينابيع الثقافة الغربية.
- التنقل بين المغرب وفرنسا للدراسة والبحث عن فضاء أكثر حرية.
- حب الحياة إلى درجة الانغمار في أقصى ما تسمح به من متع للجسد والروح.
- الإحساس بالغربة داخل الوطن وعدم القدرة على الانسجام التام مع المجتمع.
- الشعور بالإحباط وانهيار الأحلام بمجتمع أفضل، ووطن متقدم.
- الإحساس المؤرق بالسير نحو النهاية.

وبعد كل هذا، يمكن القول: إن شخصية ف.ب. ما هي إلا جزء مكمل لشخصية الراوي - المؤلف، وأن حياتها جزء لا يتجزأ من حياته، وأنها حينما تسرد قصتها إنما تقدم ملامح بارزة من سيرته. لقد جرد المؤلف من روايته: «لعبة النسيان» شخصية ف.ب. ليختفي وراءها سارداً كثيراً من تفاصيل حياته الخاصة. جاء في حوار الراوي - المؤلف مع طيف ف.ب:

- «أنت تنسين أننا ظلان لكيان واحد: منك أستمد اللغة، وكتابتي تمنحك الوجود»[29].
- «ظلان؟ قرينان؟ ليس تماماً. أنا غير أنت. أنا أمثل في نظرك حالة قصوى عجزت عن بلوغها، لذلك لم تكف عن ملاحقتي لسبر أغواري والنفاذ إلى ما تظنه سراً كامنا في رحلتي غير المعتادة بالنسبة للأخريات اللائي عرفتهن»[30].

- «لكنني أتطلع إلى التمازج بك رغم الفروق القائمة بيننا في الظاهر»[31] يتبدى هذا التقارب الواضح بين الشخصيتين في كثير من الملامح والصفات والمواقف كما تمت الإشارة إلى ذلك أعلاه، بيد أن الصنعة الروائية أرادت أن تكون إحدى الشخصيات من طينة، وثانيتهما من طينة أخرى مختلفة. فالشخصية الأولى هو المؤلف نفسه بلحمه ودمه، وتؤكد ذلك شواهد عديدة من الرواية أكثرها جلاءً أنه هو مؤلف رواية «لعبة النسيان». أما الشخصية الثانية، فهي شخصية خيالية خرجت من بين صفحات تلك الرواية، وأصبح لها وجود في عالم روائي آخر، تستدعي المؤلف لزيارتها في شقتها بالدار البيضاء، وتروي له أحداثاً أغفلها في ثناياها.

وهكذا يمتزج الواقعي بالخيالي في «امرأة النسيان»، وهذا ما يجعلها تتمرد على الانحصار في خانة السيرة الذاتية لتتموقع في إطار ما يسمى برواية السيرة الذاتية[32]، أو الرواية التي تتخذ نقطة «انطلاقها من التجربة الشخصية، ومن موقع الذات للإطلال على الواقع بعوالمه، وشخوصه، لتبني فضاءها الروائي الخاص»[33]، كما يرى الأستاذ أحمد اليابوري. فالمؤلف يغدو شخصية روائية حين يدخل في حوار مع الراوية - الشخصية ف.ب أو «ابن عريش» مثلاً. وفي رواية (لعبة النسيان) " نجد المؤلف نفسه يدخل في حوار مع السارد الرئيسي فيتحول، نتيجة لذلك، إلى شخصية روائية إلى صوت سردي بين باقي الأصوات»[34]. إن الأمر هنا يتعلق بلعبة الفن، فالمرء لا يستطيع أن يفكك الخيوط المتشابكة بين ما هو واقعي وما هو خيالي في الرواية، ما هو متصل بالمؤلف باعتباره شخصية حقيقية تعيش بيننا، وما هو متصل بـ ف. ب. باعتبارها شخصية من نسج الخيال، تنتقل من كون خيالي إلى آخر[35] فالراوي - المؤلف نفسه يصرح في أحد المقاطع السردية بأنه أثناء

كتابته عن « ابن عريش» في روايته الجديدة، لم يكتف بما قرأه في الصحف عن أخباره والوقائع الحقيقية التي مرت بتلك المغارة الغرائبية في مدينة تازة، بل إنه سعى إلى اللقاء به شخصياً في السجن، وذلك لكي يجمع بين الحقيقة والخيال[36].

ويرى د. جابرعصفور أن الكتاب يلجأون إلى «استغلال مراوغات القص التخييلية في رواية السيرة الذاتية للتغطية على العلاقة المباشرة من أحداث الرواية، وأحداث حياتهم مراعين سلطة المجتمع التقليدي الذي يتجنبون قمعها بواسطة الرمز والمجاز والأقنعة التي تتباعد أوجهها المستعارة عن الإشارة إلى موضوعها الأصلي أو أوجهها الحقيقية»[37]. لقد كانت مسألة التمويه على المتلقي، وخلق جو من الالتباس بين الواقعي والخيالي إحدى أهم الطرائق الفنية التي تم توظيفها في الرواية بقدر كبير من الدقة والإحكام، مما أكسبها قدرة لا يستهان بها على الإمتاع الفني الذي لا نجده إلا في الأعمال الأدبية التي كتبت بغير قليل من المهارة والحرفية. فنحن - كما يقول برسي لوبوك: «نبحث في الرواية عن الشكل، الحبكة الروائية كما هو الحال في أي عمل فني، فالرواية هي خير ما يحتوي هذه الأشياء». يجب أن تحصل على ذلك إذا كانت الرواية عملاً فنياً خالصاً يجب أن تكون كذلك طالما كان من الواضح أن النقل الحرفي للحياة أمر مستحيل»[38].

الشخصيات:

يمكن أن نصنف شخصيات «امرأة النسيان» كما يلي:

أ - **شخصيات مثقفة**: ويمثلها: الراوي - المؤلف؛ ف.ب؛ حليمة صديقة ف. ب. وتتميز هاته الشخصيات بالنزوع إلى الحداثة والثقافة الغربية. فنجد في كثير من صفحات الرواية، وفي صدر كل فصل من

فصولها الخمسة نصوصاً أو إشارات تتصل ببعض الأعمال الفنية الغربية من رواية ومسرحية ونحت وموسيقى، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: أوبرا «سالومي» لأوسكار وايلد، (ص: 5)؛ روايات ستاندال[39] وفلوبير[40] ودوستويفسكي[41]، (ص: 39)؛ مسرحية نتالي ساروت[42] «من أجل نعم، من أجل لا» (ص: 58)؛ «زرقة السماء» Le: bleu du ciel لجورج باتاي[43]، (ص: 77)؛ «بعد السقوط» لآرثر ميللر[44] (ص: 98)، فيلم: «السطح» للمخرج الإيطالي «إيتور سكولا»[45] (ص: 38)؛ فيلم «الأبدية ويوم» للمخرج اليوناني تيو أنجيلوبولوس[46] (ص: 113)؛ قصائد بوشكين[47] ومايكوفسكي[48] وإسنين[49]، وسيمفونيات تشايكوفسكي[50] ورحمانينوف[51]، (ص: 118)، كما أن هذه الشخصيات تابعت دراستها العليا بباريس، وتشبعت بالأفكار التحررية واليسارية: (ثورة الطلبة 1968 - الاشتراكية باعتبارها نظاماً يعمل على تحقيق العدالة الاجتماعية وتوزيع الثروات بين الناس بالعدل)، وغيرذلك من المبادئ التي كانت مطمح الشباب في مجتمعات العالم الثالث في سنوات الستين والسبعين.

إن هذه الشخصيات الثلاث تعاني جميعها من الإحباط والإحساس بالاغتراب وعدم القدرة على الانسجام مع مجتمعها. فشخصية ف.ب حاولت أن تندمج في المجتمع عن طريق زواجها بالدكتور جليل والحياة معه بين أفراد عائلته الكبيرة في مدينة الراشيدية، تقول: «إنني في حاجة إلى اختبار قدرتي على العيش وسط مجتمعي»[52]، لكنها فشلت في هذه التجربة، فطلبت من زوجها الطلاق، وعادت إلى الحياة في باريس، ثم انتهى بها المطاف إلى الحياة في عزلة عن المجتمع في معزبتها في عمارة العائلة بالدار البيضاء.

ويحاول الراوي - المؤلف إيهام النفس بأنه يتغلب على الشعور

بالغربة واللانسجام مع واقع مجتمعه، ولكن دون جدوى. يقول: «لم أعد أشعر بالغربة في أي مكان حللت به. هنا أو خارج الوطن سيان»[53]، ولكنه في واقع الأمر، يواجه الغربة داخل الوطن وفي حضور خلانه وزملائه في الحزب العتيد الذي ينتمي إليه: «أنا منهم رغم ما قد أشعر به من تباعد، وتذكرت أنني هذا الصباح، أحسني قادراً على تكسير الغربة وعلى نسج التآلف بين كل المختلفات»[54].

إنه يفشل أيضاً في مقاومة شعور الغربة وعدم القدرة على الاندماج في هذا الواقع المتغير. يقول: «أما أنا فقد خيل ألي أن هواجس الغربة والوحدة بدأت تلفني من جديد»[55]. أما حليمة صديقة ف.ب، فقد عاشت عدة سنوات في باريس، حيث تقاسمتا حياة المغامرات والنضال والمعرفة[56]. شخصية رافضة لكل المواضعات، مؤمنة بالحرية الفردية حتى النخاع. وهي الأخرى، لم تتمكن من الانسجام مع ما حولها سواء على مستوى الأسرة أو مع الزملاء في الكلية التي تعمل بها. لذلك هي تعيش حالات حادة من الاكتئاب. وهي وإن كانت لم تنسحب من الحياة[57]، كما هو الحال بالنسبة لـ ف.ب، فإنها مع ذلك تجد صعوبة في التواصل مع الناس سواء تعلق الأمر بأفراد أسرتها أو أصدقائها وصديقاتها. وهذه الشخصيات الثلاث تشترك مع شخصيات أخرى في رواية «الغربة» لعبدالله العروي هي مارية ولارة ومريم في كونها «تنتمي لمجتمع، وتعيش خارجه، تبذل جهداً للانخراط في المؤسسة السياسية - الاجتماعية، ولكنها تفشل في تحقيق ذلك الانخراط، إلى حد يصبح معه تهميش الذات نوعاً من «الفداء» من أجل الحفاظ على حالة (البراءة) وتحقيق (الخلاص)، في عالم يسير نحو الانهيار»[58].

ولا شك أن من أقسى مشاعر الغربة هي التي يحسها الإنسان وهو في وطنه. يقول الدكتور عبدالواحد لؤلؤة: إن الاغتراب لأسباب معاشية

صعب، لكن الاغتراب لأسباب أهمها تجنب مخاطر السياسة وطلب الأمان الشخصي يفوق في صعوبته وإيلامه كل شيء عداه. وقد لا يقترب من هذا الإيلام إلا شعور الإنسان بالغربة في وطنه، وهي ظاهرة عجيبة برزت في آخر عقدين أو ثلاثة عقود في بعض الأقطار العربية»[59].

إن هذه الشخصيات تعيش تمزقاً بين الذات والآخر، بين الارتباط بمجتمعها على علاته، والارتماء في أحضان الغرب غير الدافئة، بين الاحتماء بروح المجتمع وهويته وتقاليده وتراثه، وبين الانغمار في حداثة مادية لم تحقق لها أي استقرار أو طمأنينة. لذلك وجدت هذه الشخصيات نفسها كما وصفتها ف.ب حين تحدثت عن عدم تآلفها هي وصديقتها مع مجتمعها: «داخل عنق الزجاجة أمام واقع يرفضنا مثلما أننا نكابر في قبوله»[60]. ويبدو لي أن أزمة الأبطال الثلاثة ناجمة عن التهافت على الحداثة الغربية ثقافة وسلوكاً ونمط حياة، متخلين عن الجذور التي تربطهم بتربتهم وهويتهم الحضارية والروحية، لذلك فهم يعيشون أزمة روحية، فكل ما تشبثوا به من أفكار ومبادئ وآمال وأحلام آلت كلها إلى السقوط والزوال.

إن الحداثة الجديدة التي من شأنها أن تحقق التوازن بين قيم الذات وقيم الآخر هي التي يدعو إليها الدكتور عبدالوهاب المسيري «حداثة تتبنى قيم العلم والتكنولوجيا، ولا تضرب بالقيم أو بالغائية الإنسانية عرض الحائط، حداثة تحيي العقل، ولا تميت القلب، تنمي وجودنا المادي ولا تنكر الأبعاد الروحية لهذا الوجود، تعيش الحاضر دون أن تنكر التراث»[61].

ب - شخصيات حزبية: وتنقسم إلى قسمين:

شخصيات لها أسماء دالة:

وأهم هذه الشخصيات: «سي مصلح» و«الحلايبي»، ويقفان على

طرفي نقيض: فالأول مناضل حزبي مخلص، يحدثنا الراوي - المؤلف عن نشاطه الحزبي الدؤوب، وتفانيه في خدمة رفاقه ومساعدتهم في الشدائد، ولا غاية له إلا العمل من أجل التغيير والإصلاح. أما «الحلايبي»، فهو يجسد نمط الانتهازي الذي ينخرط في صفوف الحزب من أجل تحقيق أغراضه ومصالحه الذاتية. وقد أصبح رجل أعمال، واستفاد من مواقعه في الحزب[62].

والحقيقة أن برادة إذا كان يوجه إلى حزب الاتحاد الاشتراكي نقداً لاذعا بسبب مشاركته في حكومة التناوب، وتقديمه كثيراً من التنازلات عن المبادئ التي قام عليها ودعا إليها من موقع المعارضة، إلا أنه مع ذلك يقف موقفاً موضوعياً من بعض مناضلي حزبه، ويكن لهم الود والتقدير والاحترام مثل «سي مصلح»، ولعل الراوي - المؤلف هنا يتخذ هذه الشخصية رمزاً لكثير من مناضلي الحزب الذين منهم من قضى، ومنهم من لازال على العهد.

- **شخصيات يرمز إليها الكاتب بحرف من حروف المعجم:**

1 - **شخصية (ص)**: برز في الميدان النضالي عندما كان طالباً، ولجأ إلى الخارج هارباً من السلطة، وهناك ارتقى في سلم الرتب القيادية بسرعة قياسية. تم العفو عنه، وعاد إلى البلاد والعمل الحزبي، بيد أنه سرعان ما فقد مكانته بسبب تلاعبه في الانتخابات، وقد أبعد عن الحكومة، ولكنه - كما يتنبأ الراوي - المؤلف - يسعى للدخول إلى السلطة من بابها الواسع.

2 - **شخصية (ح)**: تكنولوجي، يكتب في جريدة الحزب عن التكنولوجيا. فوجئ بإبعاده عن منصب في حكومة التناوب، وذهب إلى أحد أصدقائه الذين استوزروا، طالباً منه التنازل له عن المنصب لأسباب واهية وسخيفة.

3 - **شخصية (ك)**: مناضل قديم في الحزب. رأيه أن المناضلين لم يخلقوا ليموتوا في المعارضة. لذلك ربط علاقات حميمة ببعض رجالات السلطة، وقد استفاد من هذه العلاقات في تطوير مشاريعه (تربية الأبقار وغيرها). ومما عرف به هذا «المناضل» عمله على التوفيق بين المخزن والاشتراكية، كما عرف عنه أيضاً تملقه المبالغ فيه أحد الوزراء القدماء، (مولاي أحمد) الذي أقعده المرض بعد ثلاثين سنة من العمل في حكومات متعددة.

4 - **شخصية «عوالا»**: كان طالباً نابهاً. درس بباريس وأصبح وزيراً وهو في ريعان شبابه. رئي وهو يبكي، ويضرب الجدار بقبضته لأنه أبعد من لائحة الترشيحات للبرلمان رغم قيمته المعروفة في نظره.

5 - **شخصية (ن)**: مناضلة عرفها الراوي - المؤلف من عشرين سنة في بداية خوضها غمار العمل الحزبي، أعجب بشخصيتها النازعة إلى التحرر من التقاليد والمواضعات. بيد أنه فوجئ منذ عشر سنوات بزواجها من محام ينتمي إلى نفس الحزب بشمال البلاد، معروف بشخصيته المتسلطة.

6 - **شخصية (ج)**: مناضل له خبرة واسعة في تعبئة الجماهير، مستواه العلمي بسيط. له علاقات مع مناضلي الحزب من مختلف المستويات والأمزجة. علاقته بالحزب تطبعها الانتهازية والمنفعة الشخصية.

إن الخيط الرابط بين كل هذه الشخصيات هو روح الانتهازية، والطموح إلى تحقيق أهداف شخصية من خلال الارتباط بهيئة سياسية لها وزنها في الحقل السياسي المغربي.

ثمة شخصيات حزبية أخرى حضرت حفل العشاء لا يرمز إليها الراوي - المؤلف - بأي رمز، ويكتفي بالإشارة إلى أنهم مناضلون من

الوزن الثقيل لأنهم دخلوا السجن أو حوكموا بالإعدام، غير أنه يقسمهم إلى قسمين:

أ - مناضلين آثروا موقف التريث والاحتراز إزاء مسلسل التغيير.

ب - مناضلين يدافعون عن المشاركة في هذا المسلسل. والموقف الثاني يذكر الراوي - المؤلف بالقولة المأثورة: «الراس اللي ما يدور كدية»[63].

ج - **شخصيات مهمشة**: وأهمها: الضاوية وابن عريش:

1 - **الضاوية**: وهي تمثل نموذج الفتاة المغربية النازحة من البادية إلى المدينة بحثاً عن الرزق، فتقع بين أنياب الذئاب التي لا ترحم، فتبيع كرامتها لتسد جوعها. فهي ضحية من ضحايا مجتمع لا تتحقق فيه كرامة الإنسان، وإنما تداس وتمتهن. وقد اختار لها الكاتب اسمين: «الضاوية» و«أضواء». ولهذين الاسمين دلالتهما في سياق الرواية: فقد كانت الضاوية نوراً يضيء عتمة حياة ف.ب. في عزلتها القاسية. وعندما صار اسمها «أضواء»، أضحت تغمر الناس بضياء جمالها. إنها تذكرنا بشخصية «نور» في رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، لقد كانت نقطة النور الوحيدة التي تشع في حياة البطل «سعيد مهران» المغمورة بظلام الخيانة والحقد والزيف، رغم أنها في نظر المجتمع امرأة ساقطة.

2 - **ابن عريش**: شاب مغربي أقفلت في وجهه أبواب الرزق والأمل، واجه عنف الواقع بالرفض والتمرد وممارسة الجريمة. إن العنف يولد العنف. ولنقرأ هذا المقطع المفعم بروح الرفض والتمرد والمرارة على لسان ابن عريش: «نعرف أن أبواب الأمل والرزق موصدة في وجوهنا، ومحكوم علينا أن نعيش وسط غابات تزين مداخلها القوانين والتعاليم السماوية وشعارات التوافق والوئام، إلا أن طقوسها تتستر

على من يفترسون ويمتصون العظام قبل أن يستعيذوا بالله من الشيطان الرجيم»[64].

إن هاتين الشخصيتين أفرزهما واقع القهر والحرمان والتهميش في زمن تطلع فيه الناس إلى تغيير الأوضاع إلى الأحسن. وإذا كان الكاتب يؤمن بأن الكتابة لا يمكن أن تكون إلا بجانب المقهورين، فإن الواقع المرير يثبت عدم جدوى ذلك. يقول الراوي - المؤلف: «ما جدوى الكتابة عن المقهورين الذين هم مقتنعون بأنهم لا يريدون الانتماء إلى هذا المجتمع الذي نحاول أن ننحت كيانه مجدداً من كلمات وقيم لا وجود لها في الحياة الفعلية؟»[65].

إن «ابن عريش» شخصية رافضة، متمردة، يائسة. فـ «لا صوت يعلو على صوت الحاكمين المتصرفين في البلاد وخيراتها، كأنها ضيعة مستباحة»[66]. و«الأوضاع مستعصية على الإصلاح»[67].

إن الأوضاع التي يشير إليها الراوي - المؤلف من خلال شخصية «ابن عريش» هي التي ستفرز شخصيات لها دلالتها الرمزية، وإن لم تكن لها أية مشاركة في العالم الروائي، وهي: السي 17 مليار درهم، والسي30 مليار درهم، والسي 50 مليار درهم. ولا يخفى أن الراوي - المؤلف يشير إلى بروز طبقة من الأغنياء هي المستفيدة الحقيقية من الاستقلال، مؤكداً التناقض الصارخ، والتفاوت الرهيب بين فئات المجتمع المغربي راهناً.

القضايا التي تعالجها الرواية:

يعالج الكاتب في روايته مجموعة من القضايا كالنزوع إلى الحرية، والاغتراب داخل الوطن، وتلاشي الأحلام بعالم أفضل، وانهيار القيم والمبادئ، واستفحال بعض الظواهر الاجتماعية الخطيرة: الجريمة - اتساع

رقعة البناء العشوائي ومدن القصدير في الحواضر – تجارة المخدرات... إلا أن ثمة قضيتين حظيتا بالاهتمام أكثر من غيرها في الرواية هما:

– نقد الحزب:

يوجه الراوي ـ المؤلف نقداً لاذعاً إلى الحزب الذي كان ينتمي إليه، والذي ناضل داخله سنوات طويلة، ويعبر عن حزنه العميق على ما آلت إليه الأوضاع في صفوف هذا الحزب الوطني خاصة في السنوات التي تحمل فيها المسؤولية في إطار ما يسمى بحكومة التناوب.

ويبدو أن المثقف في تناقض أبدي مع السلطة السياسية الحاكمة، فهو حامل القيم، المنافح عنها، المتطلع إلى ما هو باق وخالد. وهو عند محمد برادة «معارض. إنه يوجد في قصصه حاملاً لوعيه مصباح ديوجين يبحث باستمرار عن مجال حقيقي لإفراغ وعيه بالظواهر إما من خلال نقدها أو رصدها سلبياً أو المطالبة بتغييرها أو التحريض السياسي ضدها..»[68]. أما السلطة السياسية فضلاً عن عملها على تهميشه وإقصائه من حلبتها غالباً، فهي تقف على النقيض من مواقفه، إذ تجنح إلى ما هو آني وزائل، وغالباً ما يحكمها منطق المصلحة والانتهازية. يقول الراوي – المؤلف: «ما جدوى إذن، أن أصارع الشر من داخل أجهزة ستفرز بدورها، الإقصاء والتهميش والحلقية»[69].

ومع ذلك نراها في بعض المناسبات تدعو بأعلى صوتها إلى تخليق الحياة السياسية. يقول ابن عريش: «والآن تدعون إلى الأخلاق والتخليق لمواجهة عواقب العنف التي بدأت تفوق تلك التي خلفها العنف السياسي. ألستم تبيعون القرد وتضحكون على من اشتراه!»[70]. ويعلق الراوي – المؤلف حينما كان يحضر أحد الاجتماعات الحزبية في العهد الجديد بقوله: «عندما كانت كلمة تخليق تستعمل من أحد المتحدثين في الرواق،

سرعان ما كانت الحناجر تردد شعاراً يثير الاستغراب وأحياناً الضحك لأن صيغته لا تخلو من تلفيق:

التخليق تخليق تخليقْ بلا تأخير ولا تعليقْ»[71]

تيمة الموت:

يبدأ الفصل الأول من الرواية بالموت: موت «يوحنا» في أوبرا «سالومي» لأوسكاروايلد. قتلته حبيبته «سالومي» لإنه رفض الانصياع لإغرآتها[72]. وتنتهي بموت ف.ب. وبحديث مرير عن الوحدة والموت وخاصة في آخر الفصل الرابع والفصلين الخامس والأخير منها[73]. كما أن النصوص التي تتصدر الفصول: الأول والثالث والرابع والخامس يحمل بعضها دلالة الموت والنهاية والرحيل: نقرأ الألفاظ «والعبارات الآتية: «الأفول» (فصل 1)؛ «احتضار الحياة» (ف. 3)؛ «هل العشق موت؟ هل الموت عشق إذن؟» (ف. 4)؛ «هل ترحلين؟ أراحلة أنت؟» (ف. 5).

وهكذا يتبدى لنا أن الموت تيمة أساسية في الرواية التي تتجسد في موت شخصيات مشاركة في العمل الروائي مثل ف.ب والضاوية، كما تتجسد في شخصيات بعض الأعمال الأدبية التي يورد المؤلف ملخصاً لها مثل «يوحنا» في أوبرا «سالومي»، كما تتمثل أيضا في بعض الأقوال التي يصدر بها أغلب الفصول ، وهي إما للكاتب نفسه أو لمبدعين غربيين أو عرب (أ. أرطو[74] - فرانسوا باسيلي - محمد عفيفي مطر).

يبقى أن نقول في الختام: إن المؤلف يؤكد في روايته أن وجوده مرتبط بالكتابة والإبداع. ورغم أن الموت هم يؤرقه إلا أن نداء الحياة بكل مسراتها ومباهجها وذكرياتها يدعوه إلى الاستمرار في الجري وراء الكلمات، والانغمار في لعبة المزج بين الواقع والخيال، الحقيقة والحلم، خالقاً من كل ذلك عوالم ذات أسوار صلدة تقاوم الموت والنسيان[75].

الهوامش

1) الملاحظ مثلاً أن المنظور السردي في الروايات الأربع يهيمن عليه الراوي - المؤلف المشارك في الحدث، وأن بعض الشخصيات يتكرر وجودها أو ذكرها مثل: ف.ب والسي الطبب والهادي في روايتي: «لعبة النسيان» و«امرأة النسيان»، وكذلك بعض الفضاءات كفاس والرباط وباريس والقاهرة والدار البيضاء.

2) ثلاثيته السينمائية المعروفة: «إسكندرية ليه» - «حدوتة مصرية» - «إسكندرية كمان وكمان».

3) مجلة فصول، العدد: 59، ربيع 2002، ص: 204.

4) Oscar Wilde (1854-1900): أديب إنجليزي. كان شغوفاً في مسرحه بموضوعة الموت.

5) خصص الكاتب لها فصلاً من هذه الرواية من ص: 95-106، طبعة دار الأمان، الرباط.

6) الرواية، ص: 31.

7) الرواية، ص: 23.

8) الرواية، ص: 55.

9) الرواية، ص: 57.

10) الرواية، ص: 58.

11) الرواية، ص: 82.

12) الرواية، ص: 95.

13) الرواية، ص: 96.

14) الرواية، ص: 101.

15) الرواية، ص: 103.

16) الرواية، ص: 118.

17) الرواية، ص: 108.

18) الرواية، ص: 109.

19) الرواية، ص: 115.

20) الرواية، ص: 123.

21) Français Rablais (1494-1553)، من مفكري عصر النهضة.

22) Molier (1622-1673) مسرحي. يمثل ما يسمى بالكوميديا الكلاسيكية. من أشهر أعماله المسرحية: «مدرسة النساء» L' Ecole des femmes، «دون جوان» Don Juan،

«البخيل» L' Avare، «النساء العالمات» Les Femmes savantes، Le Tartuffe.

23) Honoré de Balzac (1799-1850) من أهم أعماله الروائية: «الكوميديا الإنسانية» La comédie humaine.

24) Vctor Hugo (1802-1885)، من أشهر أعماله «البؤساء» Les mesirables.

25) Danton Georges Jacques (1759-1794).

26) Rousseau (Jean Jacques) (1712-1778)، من أهم أعماله: «الاعترافات» confessions، L'education ou Emile في جزءين، «العقد الاجتماعي» Du contrat social

27) الرواية، ص: 124.

28) انظر: السرد الخاص بالضاوية، ص: 56 وما بعدها؛ والسرد المتعلق بابن عريش، ص: 73.

29) الرواية، ص: 126.

30) الرواية، ص: 126.

31) الرواية، ص: 126.

32) انظر: زمن الرواية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، 231.

33) أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ط. 1 منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993، ص: 56.

34) نفسه، ص: 60.

35) انظر الرواية، ص: 68.

36) الرواية، ص: 71.

37) زمن الرواية، م. س. ذ، ص: 209.

38) صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية (الكتب المترجمة - رقم: 101)، 1981 ص: 20.

39) Stendhal (1783-1842) كاتب فرنسي، من أشهر أعماله «الأحمر والأسود» Le rouge et le noir.

40) Gustave Flaubert (1821-1880)، كاتب فرنسي . من أهم أعماله رواية «مدام بوفاري» Madame Bovary 1857.

41) Dostoievski (1821-1881)، من أعماله الكبرى: رواياته: «الجريمة والعقاب» Crime et chatiment (1866)؛ «الأبله» l'Idiot (1868)؛ «الإخوة كرامازوف» (1880)

.Fréres Karamazov

42) Natalie Sarute (1900-?)، كاتبة فرنسية من أصل روسي. ولدت سنة 1900 في روسيا. تنتمي إلى موجة الرواية الجديدة (Nouveau Roman) من أعمالها: « Fruits Les d'or » الحائز على الجائزة الدولية للأدب سنة: 1964.

43) Georges Bataille (1897-1962)، كاتب فرنسي اهتم في كتابته بموضوعة الموت.

44) Arthur Miller (1915-)، دراماتورجي. تأثر بإبسن. عالج في مسرحياته بعض التيمات الكبرى مثل: العلاقة بين الأب والابن، والصراع بين الفرد وقيم المجتمع الذي يفضي إلى مصير حتمي لا يمكن الفرار منه هو الانتحار، وقد عبر عن ذلك في مسرحيته المذكورة في المتن «بعد السقوط». ألفها بعد انتحار الممثلة الشهيرة (Marlyn Monroe) التي كان متزوجاً منها سنوات قبل ذلك.

45) Ettore scola (1931 -)، اهتم في أفلامه بالنقد الاجتماعي. من أعماله السينمائية: la (1987) Famille ؛(1981) Passion d amour ؛(1970) Drame de la jalousie.

46) Angelopoulos (Theodhoros) (1936 -)، مخرج يوناني. يعتبر رائد السينما اليونانية المعاصرة. من أفلامه: Alexandre ؛(1975) le Voyage des comèdiens le Grand ؛(1980) le Regard d Ulysse (1995).

47) Pouchkine (Alexandre) (1799-1837) شاعر وناثر روسي. مؤسس الأدب الروسي المعاصر. مات منتحراً.

48) Maiakovski Vladimir Vladimirovitch (1893-1930)، أحد كبار شعراء روسيا المعاصرين مات منتحراً.

49) Essenine (Sergue Aleksandrovitch) (1895-1925)، شاعر روسي سافر إلى أوروبا وأمريكا قبل أن يضع حداً لحياته.

50) تشايكوفسكي Tchaikovski Piotr Llitch (1840-1893)، من أبرز أعماله: «بحيرة البجع». يمثل ما يسمى بـ «الرومانسية الموسيقية» (انظر: Musique disque classique، Michel Ayroles، collection Marabout service، editions Marabout، 1980، p 233).

51) Serge Rachmanino (1873-1943)، تأثر بتشايكوفسكي. غادر روسيا بعد ثورة 17 أكتوبر إلى الولايات المتحدة الأمريكية (انظر ترجمته في المرجع السابق الذكر، ص: 358).

52) الرواية، ص: 61.

53) الرواية، ص: 25.

54) الرواية، ص: 31.

55) الرواية، ص: 47.

56) الرواية، ص: 67.

57) الرواية، ص: 67.

58) أحمد اليابوري، دنامية النص الروائي، م.س. ذ، ص: 55.

59) مدائن الوهم، شعر الحداثة والشتات، دراسة نقدية ، ط 1، رياض الريس للكتاب والنشر، لبنان، نيسان - أبريل 2002، ص: 14.

60) الرواية، ص: 67.

61) رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمر، سيرة غير ذاتية ، غير موضوعية، ط 1، مطبوعات الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2001، ص: 172.

62) انظر الرواية، ص: 30.

63) الرواية، ص: 37.

64) الرواية، ص: 75.

65) الرواية، ص: 75.

66) الرواية، ص: 71.

67) الرواية، ص: 76.

68) عبدالقادر الشاوي، النص العضوي «سلخ الجلد» نموذج دراسي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982، ص: 3.

69) الرواية، ص: 92.

70) الرواية، ص: 73 و 74.

71) الرواية، ص: 95.

72) الرواية، ص: 5.

73) الرواية، ص: 102 و134.

74) Antonin Artaud (1896-1984)، مؤلف ومخرج مسرحي. عرض أفكاره الدرامية في مجموعة من المقالات جمعت في كتاب تحت عنوان: «Le théatre et son double»، وقد ترجمته إلى العربية الدكتورة سامية أحمد بعنوان «المسرح وقرينه».

75) انظر: الرواية، ص: 134.

* * *

مدخل:

إذا كانت الدراسات النقدية الحديثة تتجه إلى استنطاق النص الشعري، أو تحليل الخطاب الشعري من خلال مكوناته وتركيباته، حتى أصبحت «القراءة الدلالية» تعكس منهاجاً متطوراً للنظرية التحليلية التوليدية التي ترجع إلى صاحبه «تشومسكي» التي لها جذورها في تراثنا العربي، ولاسيما لدى اللغويين، فإن من الجدير النظر في تطور التجربة الشعرية عند أي شاعر من خلال تتبع تعامله مع الألفاظ - على نحو خاص - لما يمثله اللفظ من أهمية في تكوين النص الشعري، ولاسيما حين يبتدع الشاعر سياقات ودلالات متميزة داخل الوحدة الدلالية في النص، يخالف فيها كثيراً من شعراء سبقوه أو عاصروه.

ولعل التجربة الشعرية الحديثة قد تميزت - على نحو ملحوظ - بهوية لغوية خاصة، إذا أتيحت للشاعر فرصة الحرية في الاستعمال اللفظي على مستويات متعددة للدلالة، وأصبح الشاعر الحديث (الحداثي) منتج نصوص مفتوحة، وأصبح الشاعر يمتلك أصول (لعبة) رائعة هي لعبة الألفاظ، ولاسيما حين يمسك بطرف منها، أو بغير طرف واحد في عالمه الشعري باحثاً عن الطريف مرة، وعن الغريب غير المألوف مرة، وعن الغامض كذلك.

(لغة الوجه) - في شعر «المقالح»

إنَّ الدارس المتأمل في استعمالات الشاعر «المقالح» اللفظية -

وعبر نتاجاته الشعرية المتلاحقة - ليجد تطوراً واضحاً في تجربته الشعرية على مستوى الاستعمال اللفظي، بل يمكن القول إن تجارب «المقالح» الشعرية قد نضجت بألفاظها، وأصبح للمقالح معجم شعري متفرد، ميزه بين معاصريه على مستوى الإبداع الشعري المحلي بل والعربي كذلك.

إذ تشكل المفردات اللغوية لدى «المقالح» جملة من الدلالات، وفضلاً على ذلك، فإنه قد حمل بعض المفردات دلالات شعرية جديدة داخل البناء الشعري، بحيث تستنطق شعرية النص لديه من خلال ذلك البناء من الألفاظ وإسناداتها مما يدل على استثماره للفظ.

ولأن التعامل مع ألفاظ التجربة الشعرية لدى «المقالح» يحتاج إلى دراسة مستفيضة تتخذ أسلوبها النقدي المتكامل - بحيث ما يفرضه الكم اللغوي في نتاج الشاعر، بما هو غير متاح في هذه الدراسة - فالباحثة ستقتصر في دراستها هذه على الوقوف عند بعض الألفاظ من ذلك الكم اللغوي الهائل، ما يمكن القول إنها تشكل (لغة الوجه).

(لغة الوجه): لدى شاعرنا الكبير تكشف عن شعرية أخرى يمكن استنطاقها من خلال البناء متعدد الوحدات، ذلك عن طريق دراسة حقل دلالي[1] ذي حضور متميز في تجربة «المقالح»، هذا الحقل الدلالي هو حقل (الوجه).

وتلج هذه الدراسة إلى ثلاث جزئيات (موتيفات) فقط هي:

1) الوجه (الوحدة الدلالية الأصلية).

2) الجبين (الوحدة الدلالية الفرعية).

3) العين (الوحدة الدلالية الفرعية).

وقد كان اختيار هذه الوحدات الثلاث لمسوغين:

* كون هذه الوحدات الدلالية أكثر وحدات الحقل الدلالي لـ «الوجه» وروداً وتكراراً.
* وجود ارتباط سياقي تركيبي بين هذه الوحدات، ولاسيما بين وحدتي: الوجه والعين، في غير مرة في بعض الجمل الشعرية.

وستركز الدراسة على وحدتي: (الوجه والعين) على نحو واسع، وذلك في مجموعة (ديوان عبدالعزيز المقالح)، و(أبجدية الروح)، و(كتاب صنعاء)، و(كتاب القرية).

مدار الدراسة:

انطلقت فكرة هذه الدراسة من خلال استقراء النتاج الشعري «للمقالح» إذ لحظ أن حقل (الوجه) بجميع وحداته الدلالية الفرعية: (الجبين - المحيا - الخد - العين - الفم - الأنف) قد استأثر بمساحة شاسعة في شعره، وأصبح - بتكراره وحضوره - عنصراً مهيمناً في بعض القصائد.

إذ لا تخلو قصيدة من وجود مفردة (الوجه) أو إحدى مفردات الحقل الدلالي للوجه، بدءاً بالمجموعة في (ديوانه) الذي يحوي خمسة دواوين، وانتهاءً بديوان (كتاب القرية)، ماعدا بعض القصائد سوف يشار إليها لاحقاً.

يمكن القول إنَّ مفردة (الوجه) هي (مفردة مصاحبة أو ملازمة) لجميع قصائد «المقالح» ولاسيما قصائد (الديوان) ماعدا سبع قصائد، تختفي فيها هذه المفردة، وفي بعض القصائد لا نعدم وجود مفردة (العين) لتحل في أثناء غياب مفردة (الوجه)، ومن ثم لا يغيب الحقل الدلالي للوجه بحضور بعض وحداته الفرعية.

ولذا أجدني مطمئنة إلى القول إن شعرية الخطاب لدى «المقالح» - عن طريق هذه المفردة هي شعرية لغة قائمة بذاتها أفردت لنفسها حضوراً متميزاً، يمكن الكشف عنها من خلال القراءة الدلالية للجمل الشعرية التي تدخل هذه المفردة في تركيبها الشعري، وذلك عن طريق قراءة الإحصاءات لورود هذه المفردة، والتعرف إلى أنواع ورودها: من خلال صفة الإفراد أو الجمع، وصور إسنادها ووصفها، والأساليب التي دخلت ضمن تركيبها، وورودها في مفتتحات بعض القصائد.

وكأن الشاعر - من خلال (لغة الوجه) - كان متأملاً الوجه وسيلة يستشف منها صوره الشعرية وتلويناته التعبيرية، سواء أكان ذلك عن طريق الوعي في اختيار اللفظ أو عن طريق اللاوعي[2]؛ إذ يمكن القول إن اختيار مفردة بعينها ينتج عن إلحاح من الشاعر حتى تستقر في ذاكرته فتصبح هي الملحّة على الشاعر بعد ذلك.

ويمكن تأويل اختيار مفردة (الوجه) عند «المقالح» من ناحيتين: سوسيولوجية، وإبداعية.

* فأما الناحية السوسيولوجية فقد يرجع ذلك التركيز على مفردة (الوجه) - وكذا بقية وحداتها - إلى خصيصة اجتماعية متميزة في شخصية «المقالح» - الشاعر والإنسان - الذي يلتقي بأناسٍ يختلفون في الهيئات والثقافات والأعمار، إذ يطرق سمعه إلى ذلك الجمع المتعدد من الناس، ويطلق لعينيه النظر في وجوههم فيتحدث مع البعض بإيجاز شديد، ومع البعض بابتسامة، ويكتفي مع آخرين بهز رأسه.

ولعل ذلك ما دعا شاعرنا إلى أن يتحسس من خلال الوجوه عالمه الشعري، فأصبحت سطوره الشعرية تنبع من لغة الوجوه وحواراتها.

* وأما من الناحية الإبداعية؛ فإن الشاعر يسعى في تجربته الشعرية - على مختلف أطوارها - إلى فرض خصوصية تعبيرية، وتفرد متميز، سواء أكان ذلك عن طريق ابتكار التقنيات الفنية في تمثيل التجربة الشعرية، أم عن طريق تشكيلات الصور والموسيقى، أم عن طريق اللغة وأدواتها، ولعل الأخيرة ما دفع شاعرنا إلى أن يختط لنفسه لغة شعرية يجمع فيها وعن طريقها جل ابتكاراته التعبيرية فضلاً عن أنه يمتلك التقنيات الفنية الأخرى، فكانت (لغة الوجه) واحدة من الابتكارات التعبيرية لدى الشاعر، يكشف عنها من خلال تتبع صورها وأشكالها.

إذ يمكن تحليل بعض هذه الصور والأشكال بعد التعرف إلى الجدول الإحصائي لورود كل من مفردات: الوجه، العين، والجبين.

مستويات الدلالة لحقل «الوجه»

تتشكل دلالات الجمل الشعرية عند الشاعر بقدر ما يجعلها تتحول عن مسارها الدلالي المألوف في اللغة إذ يفيض عليها مستويات أخرى للدلالة ضمن سياقات مختلفة.

لذا ينبغي الإشارة إلى الدلالات المباشرة لكل من: «الوجه، والعين»، التي وردت في المعجم اللغوي، حتى يتسنى الوقوف عند المستويات الدلالية التي أضافها الشاعر وصاغها شعرياً، فضلاً على الدلالات المباشرة التي جاء بها في بعض جمله الشعرية.

ورد في (لسان العرب)[3]:

* وجه كل شيء: مستَقبَلُه، وفي التنزيل العزيز: **﴿فأينما تُولّوا فثَمّ وجهُ الله﴾** «البقرة/ 115»، الوجه: المحيا.

* قال اللحياني: وقد تكون الأوجه لكثير.
* وجه البيت: الحد الذي يكون فيه بابه.. ولذلك قيل لحد البيت الذي فيه الباب وجه الكعبة.
* وفي حديث أبي الدرداء: لا تفقه حتى ترى للقرآن وجوهاً - أي ترى له معاني يحتملها فتهاب. الإقدام عليه.
* ووجوه البلد: أشرافه ويقال: هذا وجه الرأي أي الرأي نفسه.
* ووجه النهار: أوله.
* ووجه النجم: ما بدا لك منه - ووجه الكلام: السبيل الذي تقصد به.
* وجه: جاهُ وعز.
* ورجل ذو وجهين إذا لقي بخلاف ما في قلبه.

ورد في (لسان العرب) عن (العين):

* العين: الذهب عامة... والعين: الدينار. والعين في الميزان: الميل.
* والعين عند العرب: حقيقة الشيء.
* وجاء بالحق بعينه أي خالصاً واضحاً.
* وعين كل شيء: خياره.
* وعين الشيء نفسه وشخصه وأصله.
* وأول عين: أي قبل كل شيء، أو أول كل شيء.
* والعين: عين الشمس. وقيل: العين الشمس نفسها.

وإذا عدنا إلى الجدول الإحصائي، يمكن كشف دلالات أخرى لدى «المقالح» لعل أهمها على النحو الآتي:

(دلالات الوجه)

* الوجه/ الهوية:

إذ يضيف الشاعر «المقالح» إلى (الوجه) دلالة (الهوية)، وقصيدة (عودة الوجه الغائب) ص 473/ الديوان، نموذج واسع غنيٌ لاستقراء هذه الدلالة، لاسيما أن الشاعر يسبغ هذه الدلالة على جو القصيدة كلها بدءاً من عنوانها وانتهاءً بالجمل الشعرية التي كثف فيها هذه الدلالة.

إذ يربط (عودة الوجه الغائب) بعودة (الهوية) العربية التي تحققت بالنصر، ولاسيما عند عودة (سينا) العربية إلى أصحابها، لتكتمل بذلك الهوية العربية.

يفتتح الشاعر القصيدة بأسلوب استفهامي، يريد به التعجب:

أين وجهي؟ هل أنا لا وجه لي صخرة تائهة في الأزل؟

كان لي وجهٌ وقد مزّقته منذ عام الجدب (عام الحنظل) ص 473/ الديوان.

ويربط الشاعر عودة الهوية بالانتصار، إذ يقول:

عبرت بي سفن النصر على سحب الشوق وموج الأملِ

أرجعتُ وجهي، أعادتْ لونَهُ وأعادتني لوجهي الأولِ

....

لم أعد من غير وجهٍ، ها أنا أتحدّى كل وجه قبلي ص 474/ الديوان

كما أن الشاعر يؤكد عودة (الهوية) في خاتمة القصيدة - ويلح على هذا التعبير -:

وجهنا عاد وقد أرجعْتَهُ أنت يا وجه النهار المقبلِ ص 476/ الديوان

وترد دلالة عودة (الهوية) في قوله: أعاد وجه بلادي بعد غربته

ص 445 الديوان، وكذلك في قوله: وأعيد لها وجهها والبكارة ص 563 الديوان:

* وترد مفردة (الوجه) بدلالة (الهوية) عند الشاعر في أقوال متفرقة منها قوله:

ونحن الجموع المضاعة

نُغيِّر لون الوجوه

نغير أدوارنا كل يوم ليرضى الزعيم

لكي لا نتوه ص 265 الديوان

* إذ يشير الشاعر هنا إلى ضياع (الهوية) الوطنية التي تحمل الولاء الوطني، وذلك بسبب الخنوع والخضوع.

* وفي قوله:

غريبٌ أن رحلت،

غريب الوجه في الدار ص 288 الديوان.

إشارة إلى اغتراب (الهوية) لدى «سيف بن ذي يزن» في أثناء رحلته النضالية الطويلة من أجل قضية وطنه.

ويؤكد الشاعر الدلالة نفسها (اغتراب الهوية) لدى «سيف» في قوله:

عاد بعد رحلة الرعب المخيف «سندباد»

سفراته السبع انتهت

ألقى اغترابه للبحر ثم عاد

وأنت تائه الوجه غريب الكلمات. ص 296/ الديوان.

* وكذلك الأمر في قوله؛ على لسان سيف بن ذي يزن:

○ بلادي البعيدة

وحزني قريب

وأنفي هشيمٌ بسجن «السعيدة»

ووجهي غريب ص 327/ الديوان.

* ويعبر الشاعر عن غياب (الهوية) في بكائيته في قوله:

واليوم عدتُ، فلم أجد وجهي

ولم أعثر على ظل لصوتي ص 371/ الديوان.

وكذلك الأمر في قوله: صارت مجزأة القلب، مكسورة الوجه ص 606/ الديوان.

* وفي قوله: هكذا كان يهمس لي في البطاقة صوت الصديق الذي ظل يحمل وجهي وصوتي،

وكان له ظل عيني ص 550/ الديوان.

يشير الشاعر إلى الدلالة (الهوية) التي يحملها الصديق، بأنها نفسها هوية الشاعر.

*** الوجه/ النافذة:**

يحمل الشاعر «المقالح» مفردة (الوجه) دلالة أخرى، فيجعل من الوجه نافذة ينظر من خلالها، ويتحسس ويتأمل، ويكشف عن طريقها ما فعله الزمن والدهر من أثر على الوجوه.

يلمس ذلك في قوله: ووجهك نافذتي ص 636/ الديوان.

وفي قوله: دمي يتحسس وجهك في الأشياء. أبجدية الروح/ 97.

وفي قوله: - يسألني: أنت وحدك ترقب ما خبأته الوجوه.

من الوقت أبجدية الروح/ 169.

وفي قوله: ثمرة الزمن على الوجوه كتاب صنعاء/ 52.

وفي قوله: وها هو ذا يتحسس وجه الحوائط كتاب صنعاء/ 95.

....

لقد شاخ وجه الزمان كتاب صنعاء 96.

وفي قوله: اقترب لأرى ضوء وجهك كتاب القرية/ 27.

وفي قوله: وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان الجديد كتاب القرية/ 161.

دلالات (العين):

شكلت مفردة (العين) - بوحداتها الدلالية الفرعية (الجفن - الهدب - الحدق) - مداراً تعبيرياً واسعاً لدى «المقالح» ويلحظ حضور المفردة من خلال النظر في أشكال ورودها في الجدول الإحصائي.

إذ تعامل الشاعر مع (العين) على مستويات عدة في الدلالة، لعل أهم ما يلفت الانتباه أنه سار في ذلك على ثلاثة أنماط:

- مستوى ثنائية (النور/ القتامة).

- التعامل مع العين بوصفها ملاذاً للقراءة.

- التعامل مع العين بوصفها ساحة، (أي إخراجها عن الحدود الضيقة).

وفضلاً على ذلك، فإن الدارس يمكن أن يكشف أنماطاً أخرى من خلال التأمل في تنوع ورود الجمل الشعرية التي يتعامل فيها الشاعر مع مفردة (العين).

(1) يقرأ الشاعر في العين ثنائية (النور/ القتامة): يظهر ذلك في مجموعة (الديوان)، إذ تغلب القتامة، في حين أن (النور) يرتبط في السياق مع العين بنسبة أقل، مما يعكس تجربة القتامة عند الشاعر في أول تجربة، التي غلبت عليها ظاهرة الحزن.

النور/

- ويفترض النور أحداقنا بعد ليل عميق. ص 52.
- قرأتُ لعيني عموداً من النور خلف ظلال المساء ص 81.
- وعيناك شلال نور. ص 116.
- أنتم نهار الشمس في العيون. ص 204.
- وعذري إليك، إلى شمس عينيك. ص 220.
- عيناك شمسي، ...، ص 349.
- خلف العيون الزرق، ص 403.
- وعيناك ضوئي. ص 636.

القتامة/

- تهز جدار القتامة في العين. ص 116.
- تغسل الوجوم في العيون. ص 133.
- فكيف صارت الأشياء عن عيوننا قبيحة دكناء. ص 134.
- عيناي جثتان ينهش الظلام فيهما. ص 192.
- ... وليلك العبوس

ينام في العيون. ص 227.

- لم يعد في العين شيء من بريق. ص 231.

- ومات كل شيء في عيوننا

احترق ص 251.

- وتشكو ظلمة الحدق. ص 286.

- النجم في عينيك في الضلوع مات. ص 296.

- يسلب من عيني بقايا النور. ص 353.

- أكلتْ بريق الأمس في عيني رياحُ الاغتراب، ص 372.

- أطفأتم النهار في عينيه. ص 377.

- أكل الليل ضوء عينيك أغفى

تحت جفنيك هيكل الظلماء ص 423.

- تحترق النجوم في عينيه والدروب. ص 443.

- .... ولا تغيب عن العين الدياجير ص 495.

- صدئت عيناه من التحديق في الظلمة ص 569.

- وعيون المساء بلا لون. ص 630.

* وأما في ديوانه (أبجدية الروح) فتظهر ثنائية (النور/ القتامة) على نحو متقارب وبنسبة قليلة:

النور/

- ترسم عيناه تفاحةً وفضاءً جليلاً من الضوء ص 135.

- وقفت أمام العذاب ولا ضوء لي غير عينيك

يا نخلة يملأ الله بالضوْء والماء أهدابها ص 161/160.

- شاهدت الضوء بعيني قلبي ص 176.

- كالضوء ينثرني حبُّ عينيك ص 179.

القتامة/

- أعوذ بالله من أرق في عيون النجوم ص 14.
- ما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات
  سحابة صيف تذوب حناناً ص 23.
- أن أرى الشعر يغمض عينيه ص 23.
- أرخى الحزنُ عينيه 198.
- لا تحس العين 233.

مما يشير إلى أن تجربة الشاعر في (أبجدية الروح) انتقلت إلى مرحلة متميزة، إذ غلب على هذه التجربة انتقال فعل (الرؤية) عن طريق (العين)، إلى فعل أسمى من ذلك، هو فعل (الرؤيا) عن طريق (الروح)، إذ أفسح الشاعر في تجربته الجديدة - في هذا الديوان - المجال لهيمنة لفظ (الروح)، والرؤيا بالقلب؛ ومن ثم انتقلت ثنائية: الروح/ الجسد إلى هذا الديوان.

* وأما في ديواني: كتاب صنعاء، وكتاب القرية، تكاد تختفي ثنائية (النور/ القتامة) تماماً عن، طريق القراءة بـ (العين)، وإن وجدت فهي لا تزيد عن مرتين أو ثلاث، بحيث لا تشكل ظاهرة بارزة يمكن إخضاعها للدراسة.

(2) العين/ ملاذ للقراءة: إذ يحمِّل الشاعر (المقالح) العين فعل القراءة من خلالها، إلى جوار فعل الرؤية، يظهر ذلك في قوله:

- أقرأ في عينيها الماضي. الديوان/ 345.
- أعبده أقرأ في عينيه أحلامنا والأغنيات الكبار. ديوان/ 430.

وفي قوله: وما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات. أبجدية الروح/ 23.

وفي قوله: أول ما تقرأ العين من أهلها. كتاب القرية/ 129.

(3) العين/ الساحة: يجعل الشاعر للعين دلالة الاتساع، إذ جاء هذا المعنى من قوله:

- يفترش النور أحداقنا بعد ليل عميق. الديوان/ 52.

- وتقيم على أرض عيني المطار. الديوان/ 547.

- عشت أحمله - راحلاً ومقيماً - على ساحة العين. الديوان/ 608.

غياب الحقل الدلالي «الوجه»:

حين يتعقب الدارس ألفاظ التجربة الشعرية عند أي شاعر يلفت انتباهه غياب اللفظ الذي يتعقبه في دراسته، ويدرس تحولاته، ولاسيما دراسة (الحقل الدلالي) في بعض القصائد، حينها لا يجد الدارس مهرباً من تسويغ ذلك، وكأنه يفترض - سلفاً - ضرورة وجود المدار الدلالي - بوحداته اللغوية - عند الشاعر، ولذا فهو ينكر - أحياناً - على الشاعر ذلك الغياب.

لذا يمكن أن يصبح تسويغ غياب ألفاظ الحقل الدلالي لـ «الوجه» في بعض القصائد جزءاً تكميلياً لدراسة الحضور المتوالي، وذلك من خلال رصد القصائد التي تغيب عنها تلك الألفاظ.

* قصائد الديوان/ تغيب مفردتا (الوجه، العين) عن قصائد الديوان في سبع قصائد فقط هي: قصيدية البرجوازي (ص 71)، وحكاية مصلوب (ص 74)، والموت (125)، والعيد (ص 180)، ولو (ص 224)،

وإلى فأر...... (ص 240)، وبطاقة إليها (244) وهذا الغياب لا يشكل نسبة كبيرة بالقياس إلى العدد الكبير لقصائد المجموعة، وفضلاً على ذلك فإن هذه القصائد السبع هي من القصائد القصيرة التي لا تتجاوز الصفحتين أو الثلاث صفحات.

* وعلى الرغم من غياب مفردتي: الوجه، والعين، إلا أن فعل (الرؤية) - سواء الحقيقية أو المجازية - قد ورد وكأنه عوض عن غياب (العين)، يلحظ ذلك في قصيدة (حكاية مصلوب) في قوله: ولا رآني في طريقكم أحد. ص (76)، وفي قصيدة (الموت) قوله: كي لا يرانا الموت أحياء ص (126)، وفي قصيدة (العبيد) قوله: حتى أراك... ص (181).

* أما دواوين: (أبجدية الروح) و(كتاب صنعاء) و(كتاب القرية)، فتغيب عنها مفردات الوجه بنسبة أكبر مما هي عليه في مجموعة (الديوان)، ولاسيما في ديوان (كتاب القرية)، إذ تبلغ فيه القصائد التي تغيب عنها مفردتا: الوجه والعين، خمساً وعشرين قصيدة (أو لوحة)، وهي: اللوحة 40، 42، 44، 46، 47، 49، 58، 59، 60، 62، 74، 75، 76، 6، 8، 13، 17، 21، 25، 26، 27، 32، 33، 34، 36 ويمكن القول إن الغياب في (أبجدية الروح) كان متفاوتاً مع الظهور، إذ هيمنت بعض الألفاظ التي كانت إلى جوار التجربة (الصوفية) في هذا الديوان، لعل أهمها: لفظة (الروح) ولفظة (العشب)، ولفظة (الضوء).

أما في ديوان (كتاب القرية) فكان يقابل غياب (الوجه) ظهور المكان، بكل ما يحوي، بل إنه قد يصل الأمر إلى الانشغال بروحانية المكان والتعبير عنه، بحيث تختفي مفردتا: الوجه والعين، وتغنى القصيدة - مثل قصيدة لوحة (44) - بألفاظ: الضوء والأوراق والتراب.

وتبقى الإشارة إلى أنّ (لغة الوجه) عند الشاعر د. عبدالعزيز المقالح، لا تتمثل في الدلالات الجديدة التي أضافها الشاعر - فقط -، وإنما تتمثل - كذلك - في صور الإسنادات الرمزية التي وردت فيها مفردات الوجه والعين، وأساليب التركيب اللغوي للجمل الشعرية، والتي يمكن رصدها وقراؤتها من الجدول الإحصائي لذلك.

الجدول الإحصائي

ديوان/ عبدالعزيز المقالح:

مفردة الوجه:

وتسمُّ القيد القديم بساقها جرحاً
بوجه الشمس في عين القمر ص: 24
إنـا كسـرنا وجـه غربتنـا ومـا
أبقت ليالي النفي في زيف الصور ص: 25
سيثور في وجه الظلام صباحها
حتماً ويغسل جدبها يوماً مطر ص: 25
- وقبل أن يغيب وجه الأرض: 32.
- قطعتُ وجه الليل والنهار ص: 34.
- تبصق في وجوهكم يا أيها الرجال ص: 35.
- وغام وجه الأرض والسماء ص: 36.
- وجه العصر مشدود إلى فمي ص: 44.
- وإن أحرقوها تظل رماداً بوجه الصخور ص: 48.
1- الراية التي تثبتت فوق جبين الشمس ص: 53.

مفردة العين:

إنا حملـنا حزنها وجـراحها
تحت الجفون فأورقت وزكى الثمر ص: 23
ويحفظ الأطفال في عينيه يغمد الرايات ص: 28.
- حدق إليّ بكل عينيك التهمني بالنظر ص: 39.
لا تبرح الأرض.
- سمَر عيونك.. أقدامك العاريات ص: 47.
ستبقى معرى تنقر عينيك كلُّ الطيور ص: 48.
- وموتك زيتُ العيون ص: 49.
- ويفترش النور أحداقنا بعد ليل عميق ص: 52.
- يا فارساً أحببته من قبل أن تلمحه عيناي أو تراه ص: 54.

- يلصق عينه بوجه الشمس ص: 54.
2- من عبرت خيوله فوق جبين الشمس
والزمن ص: 57.
- يضرب وجه الليل و... ص: 60.
- ولامس الجبين الأسمر السماء ص: 61.
- نفس الوجه لو نظرت ص: 65.
توهمت يوماً بأني وصلت.
قرأت لعيني عموداً من النور خلف ظلال
المساء.
على صفحات كتابٍ قديم.
بعيني فتاةٍ تصلي.
بوجه دميم ص 81.
- أشرب النور من وجهها العبقري
الصموت ص: 82.
- كان شجاعاً في وجه الأمس ص: 83.
- وجهي غدا بلا عينين ص: 89.
- كشفت وجهك المعار ص: 90.
- لكي تظل في رؤوسهم وجوه.
- لكي تظل في وجوههم أنوف. ص: 91.
- مزق به وجوهنا.
- حطم به أنوفنا. ص: 91.
- نهدم وجه العالم المهين ص: 100.
- لاتفتأون تبصقون وجه الفكر والكلمات
ص: 101.
- ولا عاد وجه الصباح ص: 107.
- فتضحك منك الوجوه ص: 110.
- رسمناك وجه غراب حزين ص: 111.

من أيقظ العيون.
هنا..
ينام متعب الجفون ص: 58.
- التفقأ المدينة العابثة الأحداق ص: 63.
- بين ملايين العيون المطفأة
- عيونكم يا أيها المهرجون.
...
وتومض العيون
عيونكم
يا ميتي العيون ص: 68.
- لتحفروا على صحائف الأحداق ص:
77.
- متى عن عيون الضحايا تشد الغطاء
ص: 81.
- وفتشت عنها عيون النهار ص: 82.
- يدخله في عينيه ص: 85.
- في العين تراب ص: 86.
- لم يبق في أجفاننا نجم يضيء ولا سلاح
ص: 87.
- نتملى في عينيك الطاهرتين ضحى
الثورة ص: 95.
- يزرعه في الأجفان ص: 94.
- فإلى عينيك نسوق رجاء ص: 96.
- أعينكم على القصور ص: 101.
- أعينكم على الفدائيين ص: 104.
- بأبتقياً. أمعاء في جبينك.
يصول ويمرح خلف عيونك.

- وضعوا الرؤوس على الأكف ومزقوا وجه ... ص: 113.
- أشرف من جبين ألف شاعر ص: 124.
- كم فضحت من أوجه أثيمة ص: 127.
- وتدعي بأنها وجوه السادة الأبطال ص: 128.
- يدوس وجه الزهر والربيع ص: 133.
- تغسل وجه الليل والنهار ص: 133.
- ولم تكن دميمة وجوه الليل والرجال ص: 134.
- ولم تعد تضمك في وجوهنا المدينة ص: 134.
- وهو الذي أدار نحوها الأعناق والوجوه ص: 137.
- أرسم قبلةً على الجبين ص: 139.
جبينك الأخضر يا يمن.
- فأجهشت الشمس، أظلم وجه النهار ص: 143.
- حين يشاهدون وجهك القبيح يخجلون ص: 166.
- تدير وجهك للشمس للنهار ص: 168.
- فأين دونكيشوت وجه العار ص: 168.
- لا أسميه فهذا وجه ملتصق في كل حارة ص: 170.
- مزقوا وجه الجريمة ص: 171.
- ينكر الضباب.
على جبينها الحزين ص: 177.

- وعيناك شلال نور ص: 116.
- تهز جدار القتامة في العين ص: 116.
- بعينيك أبحرتُ حيث النهار العميق ص: 117.
- يصلب عينيها جلادٌ عاتٍ ص: 122.
- أغمضت عيني كنت في يدي ص: 133.
- تغسل الوجوم في العيون ص: 133.
- فكيف صارت الأشياء في عيوننا قبيحة دكناء ص: 134.
- لا تُجنُّ العين.... ص: 138.
- حتى تراك مرة عيناه ص: 140.
- كانت عيونك الشرقية الخضرا ص: 141.
- وأرسل عينيه نحو السماء ص: 143.
- عينيه ترسم الظل في .... ص: 144.
- أعاد (الغريب) إلى الأرض عينيه ص: 145.
- وفوق العيون البليدة ص: 146.
- تهدأ بعد الظلام العيون ص: 146.
- عينه لم تزل في السما ص: 147.
- لو أن جيلنا قد كان مفقوء العيون ص: 151.
- وقومنا بلا عيون ص: 153.
حكاية ما فقأت عيونها الجرذان ص: 155.

- غسلت وجهي الحزين.
مزّقت وجه الصمت والعدم ص: 199.
- ووجه المدينة ص: 206.
- تنقر وجه الضياء ص: 207.
- كرهت السهول ووجه ... ص: 209.
- أتسمح لي أن أعفّر وجهي ص: 220.
- وأكره وجه نهاري ص: 121.
- حين يغيب في جدار الصمت وجه ... ص: 230.
- أن يبصقوا على جبين كل (شاهنشاه) ص: 230.
- أنكرت لغته الشمس، ووجه الأرض أنكر ص: 233.
- وتسير على الوجه الظلمات ص: 239.
- كان البحر أو النيل.
قبراً يخفي وجهك في ضوء الشمس ص: 239.
- أنت الضارب وجه الباطل ص: 239.
- نرى وجهك كالمصلوب واجم ص: 260.
- إنما نبصق في وجه الملايين الغبية ص: 260.
- وتدمي المسامير والشوك وجه الحياة ص: 263.
- تغير لون الوجوه ص: 265.
وابصقن في وجوه في عالم الرجال ص: 273.
- إما فتحنا ثغرة للنور أو متنا على وجه الجدار ص: 280.

- سكبت في عينيه فجر العمر ص: 157.
- ماتت قلوبهم وماتت العيون ص: 158.
- مفقوءة العينين ص: 160.
- ولا ارتوت عيونكم يا أنذل الأبناء ص: 161.
- والنظرات في العيون ص: 164.
- عيوننا أسوار ص: 168.
- وعلى أجفانه يرقد شره ص: 170.
- ازرعوها في العيون ص: 171.
- كيف ارتضيت أن تغمد في عيوننا القلم ص: 173.
- أحداقهم مفقوءة لا تعرف المنام ص: 179.
- أن يغمضوا الأعين عن نشاطنا اليومي ص: 189.
- الآن شعبكم قد أغمض العينين ص: 190.
- سنغمض العيون ص: 190.
- عيناي جثتان ينهش الظلام فيهما ص: 192.
- أنتم نهار الشمس في العيون ص: 204.
- لا تغمضوا أعينكم ص: 204.
- عيون كثيرة.
تحدق في ثورة عاصفة ص: 207.
- لأن الصباح على كل عين ص: 208.
- ومن حول أسوارها تتمطى العيون اللعينة ص: 209.

- تسكب ماء وجهك ص: 283.
- ووجه الشمس لم يطلع ص: 285.
- غريب الوجه في الدار ص: 288.
- وهل عانقت ليل الغربة السوداء.
- ووجه الظلمة الخرساء ص: 291.
- وجوهنا خجلى ص: 293.
- وأنت تائه الوجه غريب الكلمات ص: 296.
- الليل ثابت ووجه الأرض لا يدور ص: 298.
- متى نرى وجهك (يا بن ذي يزن) ص: 301.
- ألمح وجهك الكريم ص: 303.
- تقرح وجه الحياة ص: 304.
- بلا كفن تحت وجه النهار ص: 305.
- حين ارقمى على وجوهنا الدمار ص: 310.
- وجه عمره انكسر ص: 314.
- إن أطلقت سراح وجهه الرياح ص: 315.
- نقشت رسمها على الجبين.
في البصر ص: 317.
- أنكر وجهنا الطريق ص: 318.
- ولم أزل في الأسر لا وجهي ملكته ولا الكلام ص: 322.
- ألمح وجه (أسودٍ) دميم ص: 323.
- ينزع عن جبينها الصغير هالة الشعر ص: 323.

- لتسد العيون ص: 210.
- تحسس الجفون.
فتش أغوار العيون.
ولم تعصر من الجفون ماء ص: 212.
- رمى بعينه إلى التراب ص: 214.
- حين افترقنا واختفت عيناك في نهاية الطريق.
- أجهش في عيني وأظلم المكان
وامتد.....
لم أجد لعيني شاطئاً ولا ميناء ص: 215.
يحفر في الأعماق والعيون ص: 217.
- وعذري إليك إلى شمس عينيك ص: 220.
- بكيتك ملء عيون الزمان ص: 221.

مفردة العين:

- .... وليلك العبوس.
ينام في العيون ص: 227.
- الشوك في عينيك والأحجار ص: 229.
- والتقينا.
لم يعد في العين شيء من بريق ص: 231.
- ملت العين ولا طال الطريق ص: 232.
- وفتانا... احترقت أقدام عينيه تعثر ص: 233.
- ويمتد -مازال- بئراً عميقاً من الليل فوق العيون ص: 233.
- يمر من عيني وفي دمي ص: 235.

- ووجهي غريب ص: 327.
- كأن وجهه (المدائن).
على الأفق داكن ص: 328.
- وتمسح عن جبهة الليل بعض الغصون الحزينة ص: 331.
- وألقيت في وجهه ثورة الانتظار ص: 335.
- ولا عانق الجفن وجه الظهيرة.
زرعت سؤالي بوجه القمر ص: 336.
- أنشبت في وجهي مناجل الأظفار ص: 341.
- منذ شهدناك ووجهك مبتل بالدمع غريق ص: 345.
- لا وجه رفيق ص: 346.
- تنهش وجهك الأشواك والصخور ص: 356.
- ووجهي تهشّم ص: 359.
فماذا بوجهك.
- ماذا بوجهي ص: 360.
- والوجه كان لامعاً ص: 365.
- حتى إذا ما شاب وجه الشعر ص: 367.
- فتشت وجه الأرض والسماء ص: 368.
- .... ص: 370.
- واليوم عدت، فلم أجد وجهي ص: 371.
- ومتى أعانق وجه موتي ص: 371.

- تسطو الديدان على عينيه ص: 238.
- أعيننا مشدودة إلى الحريق ص: 247.
- ومات كل شيء في عيوننا.
احترق ص: 251.
- تمر حول العيون مرة ومرة فلا تراه ص: 253.
- الليل مر والعيون في الدجى تنتظر الشروق ص: 253.
- قلب عينيه الحزينتين حول الناس والجماد ص: 255.
- لا ولا مرت بعينها خيول الدخلاء ص: 257.
- ونقشناك على أحداقنا ص: 258.
- رفعوا في قفر عينيه الجدار ؛ 258.
- نقشت في كل عين ربّة الشرق الأرق؟
نهش الحزن الحدق ص: 259.
وفي عينيه يرقص القلق.
تبكي الدموع ص: 263.
- إلى الشمس.. شد عيون الحفاة.
وفي جفنه يرقص الحقد.... ص: 264.
- في عيون الناس في الشرق والغرب جثث ص: 269.
شنقوا جوعاً - وأحياناً - عيون ص: 270.
- وتسفح تحت كل سحابة يا سيفنا.
- من عينك الأشعار ص: 283.
- حفرنا رسمك المشنوق.
- في الأحداق ص: 284.

- لأبوح للوجه القديم ص: 373.
- غسلت فيهما وجوه الناس والشجر ص: 381.
- تمسح عن جبيني الحجري ظل الموت والصدأ ص: 382.
- أقفرت الوجوه من حولي.
- تخشبت في وجهي العيون ص: 383.
- معفر الجبين ص: 389.
- أغسل بعض العار عن وجهي ص: 389.

وعن عيون الجبل.
- .... وجه القدس دام ص: 391.
- وجه (شيراتون) دم ص: 392.
- الجوع يمضغ وجهها ص: 396.
- قدماي مصلوبان في وجه الطريق ص: 398.
- يمسح وجه المدينة بالنور ص: 403.
- تسلقت أنغامه وجه النجوم ص: 407.

يشد من غبار الطين.
- وجه المسافر الحزين ص: 408.
- تهتز بالنوح وجه العالم الهاني ص: 414.
- ولا أمالت إليها وجه ذي بصر ص: 419.
- وخففوا من طلاء الوجه والشعر ص: 419.

وننقش في جبين الشمس موكبه وأعلامه ص: 424.

- ومثل شويهة مثقوبة العينين.
- .... وتشكو ظلمة الحدق ص: 286.
- تطاردك العيون بكل أطماع الذئاب.. ص: 287.
- حملت الأرض في عينيك ص: 291.
- على عيني كتبت قصائد الشوق المسائية ص: 292.
- النجم في عينيك في الضلوع مات ص: 296.
- مسمر العينين ص: 297.
- تنكس الأقمار في عينيك والشموس ص: 298.
- يفر من عيني ويبكي خلفها المنام ص: 302.
- تقرحت أجفاننا ص: 302.
- تقرح لون العيون ص: 304 وتكرر ص: 308.
- وماتت بعينيه أشواقه والحنين ص: 306.
- ومرة وأنت مغمض العينين ص: 309.
- ولن تموت أنت في عيوننا ص: 312.
- نزحت فوق القبر دمع العين ص: 312.
- أحلامه، عيناه، في الظلام تنفجر ص: 313.
- في قلبه، في عينه تعربد الرياح ص: 315.
- بكى رفيق رحلتي حين ارتمت على العيون (أنقرة) ص: 318.

- أقسمت، أقسمت .... ص: 429.
- ويضحك الحقل ووجه القرى ص: 431.
- لكنه أحب وجه الشمس ص: 437.
- ووجه بغداد ملطخ بالقار بالسواد.
- فاحتضن الرحيل وجهه الباكي ص: 438.
- تأكل القضبان وجهه الجديد ص: 438.
- وكل ذرة رمل فيه وجه فتي.
من أجل عينيكا يا صنعاء - مصرعه ص: 443.
- أعاد وجه بلادي بعد غربته ص: 445.
- لا الوجه باق ولا من جاء يرجعه ص: 445.
- ترسم في حوائط المساء وجه الشوق ص: 446.
- يطالعني وجهك اللبني حزيناً ص: 449.
- ووجه المدينة ص: 451.
- ولحظة أن يتدلى حزيناً من الشرق وجه القمر ص: 452.
أقرأ في وجهك الصبر: ص 453.
- ومسحت وجه الليل والرمد ص: 456.
تسمرت في وجه ليل المغول الطويل ص: 461.
- ولكن وجهك لا يتغير ص: 462.
- أحلامهم تحت وجه الشمس عارية

- ينهش عيني يستفزها الضباب ص: 319.
- تقول لي رفيقتي رومية العينين 319.
- أين ينام مثخن الجفون سيف (اصف بن برخيا) ص: 324.
أنشب مخلب السهاد في عيوننا الكابوس ص: 325.
- ونيراننا في الحنايا
- وتحت الجفون تضج ص: 328.
- ديار السيوف التي شربت من عيون الزمن ص: 333.
- على عينه أثر من جراح ص: 337.
- وأغمض عينيه في حلم واستغفار ص: 339.
- حين رأيت - قادماً - وجه المغامر السمسار ص: 341.
- كأنما عيني ارتقت على مسمار ص: 341.
- أقرأ في عينيها الماضي ص: 345.
- ذابت عيناك من التحديق ص: 345.
- في العين حنين ص: 346.
- عيناك شمسي، ... ص: 349.
- فلتمنحيني يا حبيبتي داراً على الجفون ص: 350.
- وقسوة العيون ص: 350.
- عيناه غاصتا ص: 351.
- يسلب من عيني بقايا النور ص: 353.

أجسادهم فوق وجه الرمل ما قبروا ص: 465.

- يفقأون على الوجه عيناً ص: 467.

- أين وجهي؟ هل أنا لا وجه لي ص: 473.

- كان لي وجه وقد مزقته.. ص: 474.

- أرجعت وجهي أعادت لونه.

- وأعادتني لوجهي الأول ص: 474.

- لم أعد من غير وجه ها أنا

أتحدى كل وجه قبلي ص: 474.

- وجهنا عاد وقد أرجعته.

أنت يا وجه النهار المقبل ص: 476.

- إني إلى صنعاء يحملني

وجه النهار، وترحل الأصل ص: 485.

إن لم تطهّر بلادي وجه حاضرها ص: 501.

- .... صار وجه أعدائي ص: 508.

- على صدره وجه.

روحي وعمري معلّق ص: 510.

- .. إلى القمر الضاحك.

الوجه.... ص: 511.

- .... وجهه الضاحك القروي ص: 511.

وحدي في وجه الطوفان ص: 513.

- مازال بريق من وجه القمر المحتل ص: 513.

- أين أدفن وجهي، وجه بلادي من العار ص: 514.

- تبتهلين للعيون الغائبة ص: 354.

- على شفتيك، بعينيك، عاصفة تتحطم ص: 357.

- وشعر كما الدمع من عين ثاكلة يتحدر ص: 358.

- نامت عيون القبور ص: 358.

- وألمح نهراً من الدمع تقذفه مقلتاك فتغرق في دمعها مقلتاي ص: 358.

- يدفن عينيه في التراب ص: 361.

- عيناه في سفر ص: 361.

- في عينيه ماتت طيور الحب ص: 363.

- أطلت في غباره التحديق ص: 366.

- يرشف بالمآقي كل قطرة ص: 371.

- أكلت بريق الأمس في عيني رياح الاغتراب ص: 372.

- لأنه يرى همومنا.

- أحزان عصرنا بلاعينين ص: 375.

- عيناه ذابتا في ليلنا الضرير ص: 375.

- لأنه يصنع أعيناً جميلة ص: 376.

- أطفأتم النهار في عينيه ص: 377.

- يا من ترى بعينيك العجيبتين باطن المأساة ص: 378.

عيناك مثل عيني وطني ص: 379.

- لكنها حين تراك عيناها.

يراك فيها الموت ويضحك العدم ص: 381.

- عيناك مثل عينيها ص: 381.

- ينفض عن وجهي الغريب.
عن روحي غبار الشجن ص: 523.
- وكان زئيرك مقبرة للوجوه الغريبة ص: 526.
- في فصول الأسى ترتديني ووجه بلادي ص: 527.
- ويغرق وجه الجزيرة منتحباً ص: 534.
- أسأل وجه (الطويل) ص: 538.
- واشترى وجهي الخوف ص: 546.
- تتسلق وجهي جموع العناكب ص: 547.
- صوت الصديق الذي ظل.
يحمل وجهي وصوتي.
وكان له ظل عيني ص: 550.
- ويكره وجه جدار الظلام ص: 551.
- وجه مدينتنا الأسيان ص: 556.
- يوم تجلى وجهك للناس ص: 557.
- هذا وجه النائم تحت مراثي (صرواح) ص: 557.
- ألمح شرفاتها، والطفولة، وجه الشباب النضير ص: 560.
- وأعيد لها وجهها والبكارة ص: 563.
- وأعانق لون الجبين المقاتل ص: 564.
(وجه المدينة ينهض من نومه المتقطع) ص: 567.
- وتحطم وجه الفرح الأخضر.

- عيناي كانتا بحيرتي حزنٍ ص: 381.
- أقسمت لا أركب زورقاً يبحر في العيون ص: 384.
- حفظت في أجفانها الضياء ص: 386.
- تنهش عينيك الحبيبتين بومة الندم ص: 387.
- العار قابع خلف العيون والخجل ص: 388.
- ترحل عن أجفانها جحافل الذباب ص: 388.
- وبلادي أمة منزوعة العينين في سوق الغزاة ص: 391.
- وبكل أحزاني.
بما في العين من دمع ص: 395.
- ومسحت عن شمس العيون السمر آثار الوحول ص: 396.
- خلف العيون الشروق ص: 403.
- وفي الشاطئ الذهبي خلعنا العيون القديمة ص: 404.
- عيناه كانتا هناك ص: 408.
- تنهشهم كلاب الليل والعيون العور ص: 410.
- ودمعة تتهادى خلف أجفاني ص: 412.
- تلفتت عيني الغرقى ص: 413.
- كل عين تهفو إلى (صنعاء) ص: 422.
- أكل الليل ضوء عينيك أغفى تحت جفنيك هيكل الظلما ص: 423.

لم يتغسل جفن النوم ص: 569.

– آلاف النظرات العطشى تتساقط في عينيه على

الوجه الحجري ص: 569.

– ينزف في وجه الليل دماً ص: 571.

– النظرات العطشى تطعن وجه الأحجار ص: 572.

– أي وجه أحدث عنه.

– لصنعاء وجهان.

أربعة.

ألف وجه ص: 574.

– صادق وجه صنعا الذي في المنام رأيت ملامحه ص: 575.

– هذا إذاً وجه صنعاء....

وجه التي عذبت كل عشاقها ص: 575.

– ينقذني وجه صنعاء الذي لا يشيخ ص: 577.

– وجه صنعاء كان الفنار.

المنارة.

والعشق.

واللهب المتوهج في ليل شبه الجزيرة.

لكنها انكفأت.

لم يعد وجهها وجهها!!.

أي وجه أحدث عنه.

لصنعاء وجهان.

أربعة.

– يمسح عن أيامنا رعبها وعن عيون الكادحين الغبار ص: 430.

– .... أقرأ في عينيه أحلامنا والأغنيات الكبار ص: 430.

– وتنهش الأحزان أجفاننا وينكفي في الحدقات الألم ص: 431.

– الناس تكتب في عينيه لوعته ص: 435.

– عيناه ما ذاقتا نعمى ولا عرفت جفونه الغمض الإطّاف يفجعه ص: 436.

– عيناه في المنفى ص: 437.

تحدقان للرماد.

– يدنو، وينأى وفي عيني مواجعه ص: 439.

يرضع في عينيه جرح (......) ص: 440.

– هل يرد ضوء عينيه و... المشرد الزمن ص: 440.

– تحترق النجوم في عينيه والدروب ص: 443.

– وتعشقها عيون الشمس والأنهار ص: 443.

– وتغرز عيناك في شجر القلب في العين نصل الدماء ص: 449.

– تذكرت عينيك، دفنتهما في ليالي الصقيع ص: 449.

– .... وعيون الشجر ص: 450.

ألف وجه ص: 579.
- وهي ترقب شمس المخاض بلا وجه استلبوه ص: 580.
- (فتمشين جرياً على وجهك) ص: 582.
- ما للرمال تغطي جبين الطريق.
- الرمال هنا وهناك على وجه تنام ص: 583.
- والوجوه.
النحاس ص: 583.
لا طلقتها في وجوه الذين يبيعون وجه التراب ص: 583.
- أهنا إذاً وجهها. وجه صنعاء.؟
كم يصدق الوجه في الحلم ص: 584.
- وجه صنعاء...
وجه التجاوز والحلم...
وجه البلاد - النهار - السعيدة ص: 586.
- يتخضب وجه الغرب دماً ص: 587.
أعطي وجهي للريح ص: 588.
- أخفي وجهي ص: 590.
- والشارع مقلوب الوجه كما كان ص: 590.
- قنديل العودة في وجهي مكسور ص: 591.
- يا ذات العين (السبئية) ص: 591.
- ضمي حزني، فرحي، وجهي ص: 591.

- تناثر كالملح فوق العيون على كل جرح حنيني ص: 451.
- ... تسأل عيناك ماذا وراء الشجر.
وماذا تخبئه عين زرقاء ص: 452.
- حملتك أشجاراً وأضرحة.
عيني فلم تهجع ولم تهن ص: 455.
- ورحلت في الأجفان ساهرة ص: 455.
- عيناي في عينيك سمّرتا ص: 456.
- جذورك في العين ص: 460.
- ترنو إليك بأجفان مقرحة ص: 464.
- ويطحن فوق العيون الرماد ص: 478.
- ولا أغمضت للفناء الجفون ص: 479.
- فأنا على حبي وفي خجل روحي إلى عينيك تبتهل ص: 484.
- ألام يا أماه إن يبست عيني وأثمر حولها الشجن ص: 488.
- أجفاننا وقلوبنا الكفن ص: 488.
- وفي أجفاننا وسن ص: 488.
- ولماذا ليس يرى وله عينان ص: 491.
- يبهر عين ... وروح الإنسان ص: 492.
- ولا تغيب عن العين الدياجير ص: 495.
- وسط عينين كانا ص: 510.
- الذي يتلوى على العين ثعبانه ص: 510.

وجه المدينة ممتقع اللون ص: 594.
- لم أتبين في الظلمة وجه الخصم ص: 602.
- أدخل فيك وتنحشرين - هنا - في تضاريس وجهي ص: 606.
- صارت مجزأة القلب مكسورة الوجه ص: 609.
- وجه من الشمس ص: 611.
- من يحمل السيف وجه لبل الصحاري.
ويغسل وجه التسول عن وجه مهرتنا؟ ص: 614.
- ... ألمح وجهه الضاحك ص: 618.
- ... وتورق التجاعيد.
على وجهي ص: 618.
- ... ووجه كل.
مقهور وكادح ص: 618.
- وتضاريس وجهي ص: 625.
- تقرّح في ليل المآسي جبينه ص: 625.
- وعلى القرب وجه (خراسان) يضحك من وجعي.
والنجوم المسدسة الحد تجرح وجه مأذن «1» يافا ص: 628.
- أرى وجه «صنعاء» في النجوم معاتباً ص: 628.
- وهبت لها وجه الشباب ص: 629.
- ووجهك نافذتي ص: 636.
- وإن سألوني الجواز نشرت على جسدي

- كنت أقر بعيني إليه ص: 510.
- في غربتي عيناك لي وطن.
أهدابها تحنو وتحتضن ص: 517.
- ... قلنا على أجفانها يمن ص: 518.
- أحداقنا في الصيف ملعبها ص: 518.
- يا بنت (عين الشمس) كل هوى إلا هوى عينيك ممتهن ص: 520.
- أفلا سمعت لصوت مغترب.
- عيناك في غرباته الوطن ص: 520.
- لا ..... يا روضة الحب ما خنت عينيك ص: 536.
- وهي تسير على حقل الحنطة.
- تنضجه عيناها.. عيناها الموقدتان ص: 542.
- وتقيم على أرض عيني المطار ص: 547.
- وخابية تحت عيون الأهل.
وحول وجوه المدعوين ص: 544.
- والجفون التي يتقرح فيها الحنين ص: 561.
- تتجمد آهاته في عيون بنيه دماً ص: 562.
- أشعاره سوف تغدو لأجفانه كفناً ص: 564.
- وهي فاتنة القلب والعين ص: 565.
- يشطر السيف بينهما وبين قلبي وعيني... ص: 565.
- والطيبات لهم ولعيني بلادي ص: 566.

وجهك العربي ص: 636.

– صرت وجهي وصوتي ص: 637.

إن وجهكَ ينتشر الآن في حجرتي ص: 638.

ديوان أبجدية الروح

مفردة الوجه:

– تبدلَّ وجه الزهور

وجه الطيور ص: 22.

– وجهك يشبه ذئباً يتمطى ص: 30.

– أتحسَّسُ وجه الطريق ص: 39.

– حين لا يتلألأ وجه الصديق ص: 52.

– اختفى وجه فاتنة الروح ص: 56.

– جسدي يتساقط.

وجهي، دمي ص: 57.

....

وجه الحياة وإنسانها يتساقط ص: 58.

– لست أنا الذي ناديت وجه الحرب ص: 72.

– ووجه جدار ص: 90.

– وجوه محترقات ص: 95.

– دمي يتحسَّس وجهك في الأشياء ص: 97.

– يتأمل وجهي العجوز ص: 110.

– لم يعد لي سوى دهشة تتلفَّع وجهي الغريب ص: 113.

– إني على أمل أغمض العين في اللحظات الأخيرة ص: 567.

– صدئت عيناه من التحديق إلى الظلمة ص: 569.

– تنشر سحب التفاؤل فوق العيون التي يزرع الجدب.

أجفانها خشباً ومالاً من الناس ص: 577.

يحاول فك طلاسم هذا السؤال الذي يتحجر في العين ص: 584.

– يا ذات العين السبئية ص: 591.

– خلف جفني تنام وتصحو اليمن ص: 605.

– عشت أحمله – راحلاً ومقيماً – على ساحة العين ص: 608.

– ... ونعشه في العين ص: 617.

– ... وارى العيون الزرق ص: 618.

– لا عين رأت ص: 620.

– تواريه جفونها ص: 620.

– وفي عيون الناس إصراراً ص: 621.

– كلما أطبق الموت أجفانه ص: 627.

– فيورق جفنه ص: 628.

– وعيون المساء بلا لون ص: 630.

– و(القدس) تدفن أحزانها في عيون التراب الجريح ص: 631.

– واستنامت عيون الرفاق ص: 634.

– عيناك ضوئي ص: 636.

- ووجه الظهيرة يأخذ لون كآبتنا ص: 132.
- أصبحوا مثل آبائنا... اشتعلت في الوجوه السوالفُ ص: 136.
- لمحتُ وجهك ناصعاً خلف التلال الهاربات من الضباب ص: 147.
- يسألني: أنت وحدك ترقبُ ما خبأته الوجوهُ من الوقت ص: 169.
- ومن ضجر الموت يخرج وجهك يدخل في وجه بيروت ص: 183.
- وفي مساء مكفهر الوجه أسود النجوم ص: 193.
- بالرماد يرسمون وجهكَ الصديق ص: 197.
- وكسا بالبنفسج وجهَ المكان ص: 226.
- وتداعب وجهَ الرمال فتخضرُ ص: 226.

ديوان كتاب صنعاء

مفردة الوجه:

- أن تغسل وجه الأرض ص: 21.
- ثمرة الزمن على الوجوه ص: 25.
(إذا داوم النظر إلى وجهه بمرآة النظافة) ص: 29.
- (شبابيك لا يطل منها سوى وجه التاريخ) ص: 61.
- عيناه عاشقتان تجيدان.

وتضيع ملامح صنعاء بين رماد العيون ص: 640.

ديوان أبجدية الروح

مفردة العين:

هنا شاهدت ما لا عين تدركه ص: 11.
دعني الشوق فاحترقت على جفنيه أوتاري ص: 12.
أعوذ بالله من أرق في عيون النجوم ص: 14.
عيناه مقفلتان ص: 21.
وما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات.
سحابة صيف تذرب حناناً ص: 23.
- ها أنك تطلق ناراً من عينيك ص: 30.
- أن تتقشر عيناك من الحزن ص: 32.
- لا غيمة في الأفق ولا دمعة خلف جفوني ص: 35.
- وتجرد عينيك في عزلة لا قرار بها ص: 53.
- وإضاءة ما ليس يخطر للعين ص: 56.
ما ليس يخطر للروح ص: 56.
- أعدت إلى القلب بهجته.
وإلى العين دهشتها ص: 62.
- شاهدت عيني هناك في سبورة الفضاء ص: 74.

همس التلصص
من خجل تحلمان بوجه نقي.
وعينين دافئتين ص: 76.
- (تمسح عن وجهه تجاعيد الكآبة) ص: 77.
- (رأيت على وجه الجسر سؤالاً).
- (لم تستطع العين التقاط فحواه) ص: 81.
- (وتزيين الوجه اللذيذ بالسمسم وحبة البركة) ص: 85.
- (هل ظهرت التجاعيد على وجه مريم) ص: 90.
- وها هو ذا يتحسس وجه الحوائط ص: 95.
- لقد شاخ وجه الزمان ص: 96.
- (وتوصد أبوابها المسبعة في وجه الذئاب) ص: 101.
- ووجه أليف ص: 120.
- (عندما ترى رماد الجوع يغطي وجوه الأطفال) ص:134 .
- ما حملته حناجرهم.
والوجوه ص: 141.
(صنعاء لها وجه ...) ص: 145.
- قبل أن يطل وجه الشمس من وراء (غيمان) ص: 149.
- (ذات صباح أنصت الشاعر بعينيه إلى صوت طالع من حجر أخضر) ص: 150.

- أن أرى الشعر يغمض عينيه ص: 81.
- يقرعها الغرباء فلا تسأل الناس عن لون أجفانهم ص: 104.
- أن أشاهد ما لم تر العين.
ما لم ير القلب ص: 112.
- لا العبارة تغري كآبتهُ.
لا شظايا العيون الجميلة ص: 118.
- ولكن العيون الفارغات احتشدت حولي ص: 120.
- تنتهي الحرب من الدمع الذي يجرح.
أجفان اليتامى ص: 122.
- رأت الحزن الذي يغشى عيون الأمهات ص: 122.
- لتعقبه في الظلام.
عيون الأفاعي ص: 126.
- عيناه مشدودتان إلى سدرة ... ص: 126.
- حين أغمض عينيه وارتحلت روحه البكر كان الجمال يموت ص: 133.
- ترسم عيناه تفاحة وفضاء جليلاً من الضوء ص: 135.
- بمكنونات رؤى لم ترها عينٌ في الحلم ص: 140.
- تنداح من حدقاته الحدائق ص: 145.
- بين مصر وأمة أوقدت شمع العين كما تستنير قرى ص: 150.
- وتطل من عينيه أسئلة معبأة بحب

- بعد أن رجعت كلماتي إليك.
- ووجهي ص: 160.
- (وجه الصداقة أخضر شارد) ص: 175.
- بكى وجه حارتنا ص: 190.
- وجه يبلله الحزن ص: 197.
- (وجوه غريبة

....

في وجه الأحجار ضجر صامت) ص: 199.
- فامسحي عن وجوه البيوت بقايا البكاء ص: 210.
- ضاق وجه المسافة بين الجبال وبين الشواطئ ص: 225.
- ومن أجلهم فهي تنسى سريعاً وجوه المحبين ص: 229.
- تغسل بالدمع وجه مدينتنا ويديها ص: 234.

ديوان كتاب القرية

مفردة الوجه:

- اقترب لأرى ضوء وجهك ص: 27.
- أما كل كف هنا وجهها ملصق بالتراب. وكل العيون مسمرة في اتجاه التراب ص: 30.
- (وقد لا تتردد في أن تشهد في وجوههم شوك الطلع) ص: 51.

الناس ص: 150.
- خبئيني بعينيك ص: 160.
- وقفت أمام العذاب ولا ضوء لي غير عينيك.
يا نخلة يملا ... الضوء والماء
- أهدابها ص: 160-161.
وعيناه شاخصتان إليك ص: 161.
- أشعلت في مآقيه في صدره جمرة ص: 163.
- تتمنع وهي تقبِّل عينيه بالنظرات.
- وبالكلمات ص: 165.
- شاهدت الضوء بعيني قلبي ص: 176.
- كالضوء ينثرني حب عينيك ص: 179.
- وأمنع الخوف خضرة عينيك ص: 184.
- رصاصة شريرة العينين ص: 191.
- في الحزن يأتي الحزن باهتاً.
يركض في عيون الناس ص: 195.
- ينداح في أوردة العينين ص: 195.
- معلقاً عينيه في فضاء الحلم ص: 196.
- والآخرون كالمثقب يدخلون عينيك التعيستين ص: 197.
- أرخى الحزن عينيه ص: 198.
- لا فراغ بعينيه ص: 209.
- وعيون غاضبة ص: 210.
- حملوك إلى الميدان وأنت تصلي.
عيناك إلى الأعلى ص: 211.

- وتغمر بالضوء والدفء.
وجه الحقول.
وجه البيوت ص: 74.
أكلت الشمس وجهه ص: 84.
- (تلك التي تحاول أن تمحو وجه فلسطين بالدماء) ص: 88.
- ويأخذ أحلى الوجوه إلى الموت ص: 90.
- (يضحك في وجه البرق) ص: 126.
- صوت شبّابة كان يمسح ما زرع الدهرُ يومئذ - في تضاريس جبهته ص: 133.
- واغتسلت واجهات البيوت بفضة ص: 157.
- وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان
ووجه الحبيب الذي سوف يأتي ص: 161.
- (كل يوم تسند الشمس واجهة الصباح إليها) ص: 191.
- (لغة الوجه والعينين) ص: 203.
- (أيديهم ترتجف وجباههم تنحني) ص: 211.
- (كل شيء مكشوف ومفتوح.
القلوب
الوجوه
الأفعال) ص: 214.
- حيث يفرح وجه الطبيعة ص: 217.
تحدّق في الأوجه الشاحبات ص: 221.
- وجهها يتلألأ في الظلمات ص: 334.
وسيقانها خشب.

- لا دمعة في العين.
ووجهك ينتظر الرحلة ص: 212.
- دم في الأصابع والعين ص: 213.
- كيف ينزع عينيه عن ضفة النهر ص: 227.
- لا تحس العين ص: 233.
- وهل تعمى عيون القلب ص: 233.

ديوان كتاب صنعاء

مفردة العين:

- وهو يقف بجوارها مفتوح العينين ص: 25.
- أذكرها...
كنت طفلاً بعينين ذاهلتين ص: 27.
- واستحمت جفوني بماء الظلال ص: 28.
- كانت العين تسمع أصوات فرشاتهم ص: 28.
- لا يدرك النوم أجفانها ص: 32.
- في عيون الظلام ص: 32.
- (تصافح العين المآذن والقباب) ص: 33.
- (الأطفال يتحسسون برموش أعينهم نصف المخلقة بقايا اللوز والزبيب) ص: 33.
- (تتسابل عيون الزوار) ص: 40.
(وصورة الفتاة المحجبة بائعة (الملوج) في

كل من تبتليه يغادر قريته.
ويهيم على وجهه باحثاً. ص: 234.
- وجهه يتنفس ضحكاً ص: 237.
- تكاثر هذا الزجاج الصقيل.
وأفسد وجه القرى ص: 253.
- (أصاب وجهها غبش الغرور) ص: 254.
- (في زمن الرعب لا تنظر إلى وجهك
ربما تفقده ص: 255).
- وترى في ظلال المساء.
وجوهاً.
عيوناً ص: 262.
- حاملاً وجه منفاه ص: 273.
- يداعب وجه الطريق بخطواته.
وبراءة عينيه ص: 278.
- إن يدي تشتكيني إليك.
ووجهي ص: 290.
- وجهها الثابت المتحول ص: 293.
- شاحباً كان وجه الشتاء ص: 297.
- (فقد تركت أبوابها مشرعة في وجه
كل قادم من الريف) ص: 303.

ديوان كتاب صنعاء

مفردة العين

- خاشعاً تتطلع عيناه من فرح.
غامض ص: 43.
- وأي الكنوز النفيسة تخلب عينيه ص:
43.

سوق القاع لا تغادر شاشة العين ولا
محيط الذاكرة) ص: 86.
- (ولم يكن الأرق ينتحب في عينها)
ص: 101.
- يذهبون إلى البحر.
يفتنهم موجه.
وتداعبهم في العشيات زرقة عينيه.
....
في عيون الحبيبة صنعاء ص: 103.
- صنعاء ليست بيوتاً - تقول العيون
ص: 112.
- لم تبك عيناه ص: 115.
(دافنات عيون العذارى) ص: 116.
- وأشم الكآبة في لون أحداقها
الناصلة ص: 128.
- وأقول لمن ترتدي حزن عيني.
وأشواق قلبي: سلاماً سلاماً ص: 136.
- (حين أطلت صنعاء من جفنيه صرخ)
ص: 137.
- (أحياناً تبدو امرأة جميلة ذات أهداب
رقيقة) ص: 145.
- جاعت يدي لملاقاة عينيك ص: 153.
- يؤوي شقاوة عينيك ص: 157.
- حيث الحدائق في ساحة القلب.
في حدقات العيون ص: 158.
- واغتسلت مقلتاك ص: 162.

- ترسم بالنور ما لا تصدقه العين ص: 44.

ما لا يصدقه القلب....

من أغنيات

ومن فاتنات تدلت جدائلها

خلف صبح من المشربيات

والأعين الجائعة ص: 44.

- (إذا مشيت بعينيك خلف زجاج النوافذ).

- بقايا غبار على جفنها ص: 47.

- (انظروا إلى عينيها البديعتين جيداً.

- ولا يشغلكم النظر إلى تجاعيد وجهها.

ولا يحزنك الغبار العالق في الأجفان) ص: 48-49.

- عيون الصبايا ص: 52.

- (كانت لهن عيون لا يبصرن بها) ص 52.

(أم عيون الكبرياء) ص: 57.

- حين تشتبك العين بالدمع ص: 71.

- واغسل جفونك من مائه

في ... تنام بأهداب.

سادنه ص: 71.

- (وتنشغل العيون برؤية التعاويذ المصورة على الشبابيك) ص: 162.

- (هناك حيث سترى عيناك) ص: 170.

- وأحزانها كزجاج تناثر تحت الجفون ص: 177.

ديوان كتاب القرية

مفردة العين:

- تغسل أجفانها في الصباح

بماء النهار ص: 17.

- ... ضع على الباب

- أحزان عينيك ص: 21.

- لقد تعرفت عليك من الحزن الرمادي الثابت تحت عينيك ص: 27.

(وتفتح الغيوم خيامها لتحميه من عيون الهاجرة) ص: 39.

- تغسل أجفانها بأشعة يوم جديد ص: 46.

- أرقال بعينين خافتتين ص: 54.

(وهو يقلب طرفه في الحضور) ص: 55.

- (ابتلعت عينه دمعةً) ص: 57.

- (مات الخوف في عينيه) ص: 58.

- تبكي جدتي وتمتلئ عيناها بالدموع ص: 67.

- بكى قلبه وتضرعت المقلتان ص: 69.

- أغمض عينيه من حسرةٍ

ثم مات ص: 70.

- كم نقشتُ في الخدود خدوداً.

وكم سملت من عيون ص: 90.

- وعيناه ملصقتان بليل ... الظلام ص: 98.

- عينه في الأعالي ص: 101.

- هنا انتظري في سواد العيون ص: 190.
- (أرق في العيون.
- ....
جثث القتلى تقف حائلاً دون تلاقي الأجفان) ص: 202.
- (مدي شراع عينيكِ بعيداً) ص: 210.
- يا قرة العين.
- هل شبعت مقلتاكِ من الخوف ص: 214.
- (مر زمن طويل على قتل ذي يزن.
لكن العيون ماتزال مغمضة بحزن إنساني
بالغ الحضور) ص: 227.
- (لماذا يقف الشاب شارداً)
بلا عينين أمام دفاتر المخمن ص: 107.
- (عين مفتوحة على الطبيعة
وعين مفتوحة على الأغنام) ص: 123.
- (تتابعه نساء القرية بعيونهن الحالمات
من وراء الكحل) ص: 127.
- أول ما تقرأ العين من أهلها ص: 129.
وهو على صخرة يتملى بعينيه.
- صمت الجبال ص: 133.
- وعيناه فوق ... أصابعها ص: 149.
- ما أعذب الضوء يغسل أجفاننا ص: 165.
- (يغسل عينيه وقلبه كل صباح.
بأشعة الشمس) ص: 166.

- (أن يساعدوا في إطفاء النار المتصاعدة من أفواه العساكر وعيونهم) ص: 231.
- تضحك أجفانهن ص: 254.
- ولا كحل للأعين الفاتنات سوى حفنة من غبار القرى ص: 266.
- (عينان خجولتان) ص: 271.
- (وعيناها لا تكفان عن مراقبة الطريق) ص: 271.
- تعال ولو مرة لترى.
بيديك بعينيك ما أبقت الذكريات ص: 273.
- (وأن الحنين إلينا يأكل عينيك) ص: 275.
- كانت الأبجدية في ماء عينيك ص: 278.
- صافياً مثل عين الحقيقة ص: 278.
- وتقبله بين عينيه ص: 281.
- وأهداب عينيك ص: 289.
- (ويصغي لأحاديث النساء بعينيه) ص: 319.

- عيناه نافذتان.

وجفناه لا يطرفان ص: 173.

- مد يديك لتمسح دمعاً تحجّر في أعين الفقراء ص: 182.

- (وتلكأت الدمعة في عينيه) ص: 183.

- تجعله وفراشات عينيه ص: 210.

- تتلاقى العيون تداعب أهدابها.

- بالأحاديث ص: 213.

(الرموش تتكلم) ص: 215.

- وإن جئت ثانية لن ترى غير أنيابه.

وخناجر عينيه ص: 226.



ديوان عبدالعزيز المقالح

مفردة الجبين:

- الراية التي تثبتت فوق جبين الشمس 53.

- من عبرت خيوله فوق جبين الشمس والزمن 57.

- ولامس الجبين الأسمر السماء 61.

- أشر من جبين ألف شاعر 124.

- بكفه سوى الجبين الذهبي والحدق 135.

- أرسم قبلة على الجبين 139.

جبينك الأخضر يا بكين.

- ينكسر الضباب

على جبينها الحزين 177.

- أن ..... على جبين الحجري يظل الموت والصدأ 382.

- ونـنـقـش فـي جـبـين الـشـمـس مـوكـبـه وأعلامه 424.

- وأعانق لون جبين المقاتل 564.

- ما للرمال تغطي جبين الطريق 583.

- تفرح في لبل المآسي جبينه 625.

ديوان كتاب صنعاء

- كـان «غـيـمـان» أول مـن نـقـش عـلـى جبينها 25.



الهوامش

دواوين الشاعر د. عبدالعزيز المقالح:

- ديوان عبدالعزيز المقالح، دار العودة – بيروت 1986م.
- أبجدية الروح. الهيئة العامة للكتاب – صنعاء، 1998م.
- كتاب صنعاء. رياض الريس للكتب والنشر. ط (1) أكتوبر 2000م.
- كتاب القرية، رياض الريس للكتب والنشر، ط (1) أكتوبر 2000م.

1) الحقل الدلالي: علامات تنتمي إلى كون محدد، ويكون الحقل الدلالي كلاً منسجماً، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت، سوشبريس – الدار البيضاء، ط (1) (1985م – ص (93).

● أو (الحقل المعجمي): هو نظام من المفاهيم يعبر عن نظام من المفردات. د. تمام حسان، الأصول.. دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 1988م ص 329.

● وصف مجموعات المفردات، وذلك عن طريق نظام من السمات المعنوية البسيطة، ويبحث هذا النظام في نماذج الكلمات انطلاقاً من اللسانيات الحديثة، بيير جيرو. علم الدلالة، ترجمة عن الفرنسية د/ منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ط (1) 1988م. ص 150.

2) اللاواعي، اللاوعي (unconscious): يعرف «جاك لاكان» هذا المصطلح بأنه (الكلام المتجاوز للفرد... «ويعني (مجموع آثار الكلام في الذات، في المستوى الذي تشكل الذات فيه نفسها من معاني الكلمات وآثارها». المصطلحات الأدبية الحديثة... دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، د. محمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط (1) 1996م، ص (122).

3) لسان العرب – ابن منظور – مادة (وجه)، و(عين).

* * *

ورد في الجزء الثاني والثلاثين من المجلد
الثامن من مجلة «علامات في النقد»
مقال للدكتور محمد صالح بن عمر
بعنوان «المسائل الخلافية في كتاب
«النص الفكاهي في درس النحو»»(**)

جاء رداً على مقال لنا نشر في عدد سابق من المجلة نفسها(*). وبما أن في المقال - الرد نقاطاً تستوجب منا الوقوف عندها، إذ ليست جميعها من المسائل الخلافية ضرورة (وإن كان بعضها كذلك فعلاً)، فإننا نعود لنتوقف عند أهم هذه النقاط تعليلاً لرأينا من جهة ودفعاً للنقاش من جهة أخرى.

لم يكن همنا عند تقديم كتاب الأستاذ محمد صالح بن عمر «النص الفكاهي في درس النحو»(*) أن نتجاوز دور التقديم والنقد إلى التنظير، فقد حرصنا الحرص كله على أن يكون عملنا مثيراً للقضايا ومُسائلاً أكثر منه مقدماً لبديل (ولا نظن أن بضعَ صفحات كافيةً للبتّ في قضايا خلافية شديدة التعقيد)، لكن يبدو أن الأستاذ محمد صالح بن عمر رأى في تلك الملاحظات موقفاً معرفياً (تنظيرياً) فبنى ملاحظاته التي ساقها(**)، على ذلك المبدأ. وحتى أجلي بعض الحقائق فإني سأتناول المسائل من منحيين: منحى منهجي ومنحى إجرائي.

المنحى المنهجي:

1 - منهج التعامل: جمع المؤلف بين منهجين بتت مراجع البحث اللساني، حسب علمي، في الفصل بينهما منذ حوالي قرن أي منذ أعلن سوسير

فشل المنهج التاريخي في كشف خصائص اللسان باعتباره نظاماً. وإذا كان المبحث النحوي يريد أن يصف نظام لسان ما فإن عليه أن يتناول ذلك اللسان في «حالة» من حالاته بقطع النظر عن المسار الذي سلكته بعض عناصره في مسيرتها حتى وصلت إلى ذلك الوضع اللساني، ومن هذا المنطلق آخذنا الأستاذ محمد صالح بن عمر على أخذه بمقولة «التراكيب الأثرية» ولا يشفع له في ذلك ما يمكن أن يقدمه من مراجع (على كثرتها) اهتم فيها أصحابها بالبحث في العناصر اللغوية تاريخياً وبعضهم وصل إلى نتائج أكثر جرأة مما وصل إليه أستاذنا (انظر مثلاً ما توصل إليه إبراهيم أنيس) اعتماداً على المنهج التاريخي المقارن (وكأننا بالأستاذ محمد صالح بن عمر يلبس جبة أصحاب النحو المقارن حتى آل به الأمر إلى إطلاق تسمية «النحاة الجدد» علينا)[1].

إن هذه «التراكيب الأثرية» - يا أستاذنا - قد انصهرت في اللسان العربي حتى صار اللغوي العربي، أوان وصفه للغة، يتجاهل هذه الأصول السامية الحامية ويهتم فقط بكيفية تمثل المتكلم العربي لها (وهذا ينطبق أيضاً على بعض الألفاظ التي غيرت من خصائصها التركيبية أو الدلالية أو السياقية مثل «متى» و«لعل» اللتين فقدتا كل صلة لهما بالجر). وهكذا يرى أستاذنا أنّ الخليل وسيبويه وغيرهما مؤهلون رغم جهلهم للأصول الحامية السامية للوصف النحوي لأنه وصف آني محض.

وينبغي ألا يُفهم من كلامنا هذا أننا نرفض المنهج التاريخي مطلقاً، وإنما نحن نرى أن المنهج التاريخي قاصر عن إجلاء النظام اللغوي. ومما يزيد الأمر سوءاً أن صاحبنا لا يتورع عن الجمع بين هذين المنهجين المتقابلين في دراسة واحدة، بل ويصر على الدعوة إلى هذا الجمع إصراراً يدعو إلى العجب[2]، وضمن هذا المبدأ حكمنا على الأستاذ محمد صالح بن عمر بالدوغمائية في أخذه بالظرفية في «سوى» والحال أن جل النحاة

قد فطنوا لما طرأ على هذا اللفظ من تغيرات جعلته يكاد يتمحض للاستثناء كما نرى لاحقاً لكن الأستاذ محمد صالح بن عمر لم يدرك هذا المعنى فاستغرب اتهامنا له بالدوغمائية.

2 – **التناقض**: يبقى التناقض وإن تملص منه الأستاذ محمد صالح بن عمر في نظرنا قائماً. وحتى يتوضح لأستاذنا، وللقارئ الأمر، وحتى لا يزعم المؤلف أننا حرفنا كلامه نورد له أقواله السابقة واللاحقة التي رأينا بينها تناقضاً:

الرأي	النقيض
«فإننا نقترح مواصلة البحث في إمكان إلحاقه ببعض الوظائف الإعرابية المتداوَلة كالمفعول فيه وذلك لأن (إن + جملة الشرط) يمكن تأويلها «في حالة». فإذا قلت مثلاً «إن تجتهد تنجح» جاز التقدير: «في حالة اجتهادك تنجح» ويكون إعراب «إن تجتهد» مفعولاً فيه للمكان والزمان معاً على غرار «مع» عند سيبويه» (النص الفكاهي.. ص 38)	يقول في تحليله لتراكيب الشرط: «إن تجتهد تنجح إن تجتهد: مركب بحرف الشرط «إن» مفعول يفيد الشرط تنجح: فعل مضارع مجزوم بـ «إن»... » (النص الفكاهي.. 77)
لن نتوسع في عرض آراء	(بعد أن استدل بقوله لابن

النحاة العرب القدامى في تركيب الشرط ومذاهبهم... لأن **نظرتنا إلى هذا التركيب تختلف جذرياً عن نظرتهم**» (النص الفكاهي... ص 65)	هشام تدعم تصوره لتركيب الشرط) «**وهل يخرج إعرابي الذي استغربه الأستاذ ثامر الغزي** [يقصد إعرابه لتركيب الشرط] **عن هذا الاتجاه الغالب لدى القدامى والمحدثين**» (علامات ج 32 م 8 ص 380) «ولما صح ذلك، ثبت أن جملة الشرط ليست بأي حال صلة، إنما هي - كما قال القدامى وتابعناهم نحن في **ذلك** - خبر» (علامات ج 32 م 8 ص 381)

إن الأمر في نظرنا واضح جداً كما قال الأستاذ محمد صالح بن عمر وهل أوضح من أن يقترح علينا تصوراً ما؟ فلم نَكَص وتبرأ منه؟ أم تراه يعني بجملة «نقترح مواصلة البحث في إمكان إلحاقه ببعض الوظائف الإعرابية المتداوَلة كالمفعول فيه «أنه علينا ألا نأخذه هنا مأخذ الجد في مقترحه؟ وإذاك كيف نفهم صمته في المقترح الثاني (إذ لم يقدم لذلك التحليل بما يكشف عن تبنيه أو عدم تبنيه له)؟ وكم أكون ممنوناً لو تفضل أستاذنا بالبت في أمر تركيب الشرط أابتدعه كما قال في كتابه أم سار فيه على منوال القدامى كما ذكر في تعقيبه؟[3].

وهكذا يرى أستاذنا أن مسألة التناقض ليست تمحلاً منا وإنما متجذرة في العمل وزادها تعقيبه تأكيداً.

المنحى الإجرائي: سنعمد في هذا القسم إلى تتبع المسائل كما وردت في التعقيب تيسيراً للقارئ.

في مسألة «التراكيب الأثرية» نموذج: «لبيك»: بت الأستاذ محمد صالح بن عمر في الأمر بناء، على أن النحاة اختلفوا ذلك التأويل تعسفاً وأنهم غير مؤهلين للبت فيهم لجهلهم وقلة إطلاعهم على الأصول السامية الحامية كما قال.

هبْ يا أستاذنا أن النحاة اختلقوا ذلك التأويل اختلاقاً، ودعنا من الأمثلة التي قدمتها المعاجم العربية منذ نشأتها مروراً بالجوهري وابن منظور والفيروزابادي وغيرهم على استعمالات فعل «لب» (وهي استعمالات يرفضها الأستاذ محمد صالح بن عمر!!!)، ولنتناولْ المسألة منهجياً. أليس قد استقر لدى اللسانيين أن اللسان شكل لا مادة؟ ألم يبتّ اللسانيون، كما أسلفنا، في أن الدراسة الآنية وحدها الكفيلة بالكشف عن نظام لسان ما؟ أليست قيمة الدال (بالمعنى اللساني) في ما يقيمه - في حالة لسانية ما - من علاقات تقابلية ببقية الدوال بقطع النظر عما سبق تلك الحالة اللسانية؟ وهكذا ألا ترى معي أن «لبيك» (وكثير غيرها) قد انصهر واتخذ مكانه في المحاور السياقية والجدولية للسان العربي كأي لفظ عربي آخر؟ أتظن أن مستعمل اللسان العربي اليوم وهو يتلفظ بـ «لبيك» يستحضر أصولها الأولى؟ أليس المعنى الذي ينجم في ذهن العربي (اليوم على الأقل) هو نفس ما أثبتته المعاجم؟ أليس العمل النحوي قائماً على هذا التمثل الآني دون غيره؟

إن تعامل النحاة العرب القدامى - في ظني - كان أوفق وأكثر انسجاماً من تصور الأستاذ محمد صالح بن عمر لأنهم وعَوا أن هذه «التراكيب الأثرية» قد ذابت في العربية وانصهرت في قوانينها حتى غدت مما يقاس عليه (بإقرار المؤلف نفسه ص 34) وأود أن أنبه حتى

لا يُسا، فهم كلامي أن حديثي هنا لا يعني التبني الدوغمائي لتصور النحاة القدامى وإنما تتناول المسألة منهجياً بمراعاة:

1 - أن كل تجديد ينبغي أن يقوم على منظومة متكاملة متناسقة لأن التعامل مع الجزئيات بمعزل عن المنظومة، وإن كان سهلاً ومغرياً، يؤدي إلى تصور مفكك متهافت.

2 - وأن كل تجديد يجب أن يحل بعض مستعصيات (أو متناقضات) التصور القديم دون أن يخلق مستعصيات أو متناقضات جديدة وإلا كان ضرباً من العبث.

وانطلاقاً من تلك القناعة نقدت موقف الأستاذ محمد صالح بن عمر لأنه لم يفض مشاكل القديم بقدر ما أحدث مشاكل جديدة.

في إضافة المصدر:

يبدو أن المؤلف هنا كان يرغب في أن نقول كلاماً معيناً. وهو أن إضافة المصدر لفظية)، فلمّا لم يجده اختلقه (أو توهمه) فانبرى يحاكمنا ويتهمنا بـ «عدم الاطلاع الكافي حتى قاتنا إجماع النحاة على أن إضافة المصدر معنوية دائماً». وقبل أن أعود إلى هذه النقطة، وهي ليست بالبساطة التي يتصورها أستاذنا، نريد أن نغمز له بأن ما قلناه لا يختلف في محتواه عما قاله هو نفسه في مقاله:

نصنا (علامات ج 26 م 7 ص 305)	نصه (علامات ج 32 م 8 ص 378)
«إن الأمر في ظننا لا يتعلق - في نشأة هذا المركب شبه الإسنادي - بوجود الفاعل (وهو هنا مضاف إليه وليس	«ولعل الأستاذ يتفق معنا في أن وظيفة المضاف إليه في الإضافة اللفظية وفي إضافة المصدر غير واضحة لدلالته

فاعلاً كما توهم المؤلف) بل بظهور المفعول المنصوب وإلا فإنه ينبغي أن نعد كل إضافة لفظية مركباً شبه إسنادي إذ من شروط اللفظية وجود علاقة فاعلية أو مفعولية (في المعنى) بين المضاف والمضاف إليه»	على الفاعلية أو المفعولية. وهو ما يوجب التفريق بين **المضاف إليه المحض** في قولك «كتاب الولد» **والمضاف إليه الفاعل** في نحو «نصح الصديق صديقه» **والمضاف إليه المفعول به** نحو «فهم الدرس» **والمضاف إليه المفعول فيه** نحو «حراسة الليل»»

ألا ترى يا أستاذنا أن علاقة الفاعلية والمفعولية التي بنيت عليها اتهامك لنا هي عين ما قلته أنت؟ إننا بهذا التأويل شريكان في هذه التهمة.

ورغم كل هذا فإننا لا ننفي عدم اقتناعنا التام بتناول القدامى لإضافة المصدر، ذلك أن مصطلح «الوصف» و«الصفة» في المشتقات عند النحاة مصطلح فضفاض يتسع أحياناً لغير ما ذكره أستاذنا[4] من اسمي الفاعل والمفعول وصيغة المبالغة والصفة المشبهة واسم التفضيل. فنحن نجد عند الاستراباذي: «وقد جاء بعض الأسماء، مؤولاً باسم الفاعل المستمر فكانت إضافته لفظية كقوله بمنجرد قيد الأوابد هيكل أي مقيد الأوابد ومنه قولهم هذه ناقة عبر الهواجر أي عابرة»[5].

ولسنا هنا نلغي ما قاله النحاة بخصوص إضافة المصدر بقدر ما ناقش (وفرق بين الإلغاء والمناقشة لا يخفى على أستاذنا) مقاييسهم في إجراء الإضافة اللفظية والمعنوية وهي أن «الصفة أقوى شبهاً بالفعل» وأن

«تقدير «الانفصال فيها أظهر»[6] واستدلوا على ذلك بأن الانفصال بين الصفة ومعمولها يكون دون ضميمة بعكس المصدر فإن الانفصال يحوج إلى ضميمة فتقول ضارب زيد = يضرب زيداً وضربُ زيد = أن ضرب زيداً.

ولكن ألسنا هنا نقع في إشكال معرفي هو وجود نوع من الإضافة لا يستجيب لشروط اللفظية (الانفصال بلا ضميمة) ولا لشروط المعنوية إذ نجد مصادر تضاف إلى معمولاتها (دون إمكان تقدير حرف الجر الدال على الاختصاص أو التبعيض أو الظرفية)، مع إمكان تنوين المضاف ونصب مفعوله كالآية أو **﴿إطعام في يوم ذي مسغبة يتيماً...﴾**؟ فلماذا يقف النحاة (ويتبنى أستاذنا رأيهم) عند ضعف شروط اللفظية فيها ويغضون الطرف عن انعدام شروط المعنوية (أما حديثهم عن إفادتها التعريف في المضاف فذاك رهين إجراء المصدر للدلالة على الماضي ليس كما يُظن موطن إجماع واستقرار وإنه لمن الخطل أن نتعامل معه بكل وثوقية[8].

وأذكر - حتى لا يُحكم على كلامي بالظن كما فعل أستاذنا - بأن هذا ضرب من الاحتراز على التصنيف وليس تصنيفاً بديلاً. إذ لو كنا نقطع باندراج المصدر في الإضافة اللفظية كما زعم الأستاذ محمد صالح بن عمر لكنا عرضنا ذلك عند حديثنا عن المركب الإضافي[9].

أما فيما يتعلق بتكوين المصدر والاسم المجرور بعده نواة فأود أن ألفت نظر الأستاذ محمد صالح بن عمر إلى أني لم أتهمه البتة بجهل معنى النواة، ولكنني رأيت - وما أزال - أن ما اقترحه هو عين ما كان قد رفضه قبيل ذلك (والنص فيصل بيننا)، وهنا أود أن أبدي حيرتي تجاه قوله «وفيما يتعلق بتكوين المصدر والاسم المجرور بعده نواة فإني لم أعترض على ذلك - خلافاً لما أوهم به الكاتب - بل كل ما في الأمر أني

رفضت ما تقوم به المدرسة النحوية التونسية من تقسيم هذه الجملة إلى نواة وفضلة»[10]، أفيرى الأستاذ محمد صالح بن عمر فرقاً بين الاعتراض والرفض؟ أم تراه يرى فرقاً بين ما صنعته المدرسة التونسية وما صنعه هو؟.. أما أنا فلا..

هذا من جهة ومن جهة أخرى يبدو أن الأستاذ محمد صالح بن عمر مارس، كما حلا له، التمويه في هذه النقطة ولذلك فإني أتوقف عند:

1 - وظيفة المضاف إليه:

كان هذا الموطن مجالاً لكثير من الخلط والاعتباطية إذ اعتبر أن المضاف إليه في إضافة المصدر فاعل مجرور بالإضافة، ونحن نعتقد أن ما سنورده على أستاذنا من نصوص تراثية وحديثة كفيل برده عن الوقوع في الخلط بين مستويات تحليلية متباينة ولعلي لا أحتاج في هذا الموضع إلا إلى ذكر بعض الشواهد التي بدت وكأنها صيغت للرد عليه:

أ - في القديم:

- يقول ابن يعيش: «وقوله «يضاف إلى فاعله» يريد أنه فاعل من جهة المعنى لا من جهة اللفظ فإنه من جهة اللفظ فضله. والذي يدل على ذلك قولهم هذه امرأة حسنة الوجه فتأنيثهم الصفة إذ قد جرت على مؤنث دليل على ما قلناه... ولو كان على أصله قبل الإضافة لوجب التذكير ولم يجز التأنيث لأن الوجه مذكر»[11].

- يقول ابن جني: «ومثل هذا يتعب مع هذه الطائفة، لاسيما إذا كان السائل [عنه] من يلزم الصبر عليه ولو بدأ الأمر بإحكام الأصل لسقط عنه هذا الهوس وذا اللغو، ألا ترى أنه لو عرف أن الفاعل عند أهل العربية ليس كل من كان فاعلاً في المعنى... لسقط صداع هذا المضعوف السؤال»[12].

- ويقول فيما يشبه الإجابة المباشرة على قول زميلنا: «هذا الموضع كثيراً ما يستهوي من يضعف نظره إلى أن يقوده إلى إفساد الصنعة [...] وكذلك تفسير معنى قولنا سرني قيام هذا وقعود ذاك بأنه سرني أن قام هذا وأن قعد ذاك، وربما اعتقد في هذا وذاك في موضع رفع لأنهما فاعلان في المعنى»(13).

ب - في الحديث:

- يقول الفاسي الفهري: «لا يمكن أن يحلل «وجه» في (79) (وهو رقم الجملة التي يحللها وهي: كان زيد حسن الوجه) كفاعل إذ لو كانت كذلك لافتقرت الجملة إلى عنصر عائدي يحيل على الفاعل الرئيسي [...] والاستنتاج هو أن ليس هناك ما يدعو للاعتقاد أن فاعل الصفة يمكن أن يكون مجروراً»(14).

- يقول جميل علوش: «فكثير من الدارسين لا يفرقون بين الفاعل في المعنى والفاعل في الصناعة الإعرابية إلا أنهم يجعلون المضاف إليه فاعلاً في نحو: اقتراف زيد الذنب، وقراءة خالد الدرس [...] فيعتبرون كلاً من زيد وخالد فاعلاً، ويزعمون أن هذين اللفظين مجروران لفظاً مرفوعان محلاً، ومن المعروف أن الحديث عن اللفظ والمحل لا يكون إلا في حالة الاسم المبني والاسم المجرور بحرف الجر الزائد فضلاً عن إعراب الجمل. وفي الجملتين السابقتين جاء الفاعل اسماً معرباً فكيف يجوز إذن الحديث عن اللفظ والمحل؟ أما أن يكون كل من «زيد» و«خالد» فاعلاً في المعنى فهذا ما لا قيمة له، لأن الفاعل في المعنى لا يترتب على وجوده شيء في الصناعة النحوية»(15).

هذا معرفياً، أما منهجياً (وهذا الأخطر) فقد وضع الأستاذ محمد صالح بن عمر، وبمنتهى البساطة، مبدأ لا نعرف له أصلاً (ربما كان جهلنا

هذا ناتجاً عن قلة اطلاع أيضاً) بل إننا نعرف عكسه تماماً، ويتلخص هذا المبدأ في أنه لا مانع من أن يكون للعنصر الواحد داخل نظام ما أكثر من وظيفة»!![16]

إن المغالطة والخلط هنا يبلغان أوجهما، ذلك أنه منطقياً لا يجوز أن يحمل اللفظ إلا وظيفة واحدة إما بحسب المحل الذي يملأه نحوياً أو بحسب معناه دلالياً. ويعلم الأستاذ أنه لا يجوز الخلط بين منهجين في الآن ذاته في النظر إلى نفس اللفظ وإلا انخرم البناء وانعدمت الحدود والضوابط.

2 - في طبيعة المركب شبه الإسنادي:

وهو قسم مبني على السابق إذ القول الذي يزعم أن المضاف إليه في الإضافة اللفظية فاعل أو مفعول ومضاف إليه (في الآن نفسه) سيؤدي بنا إلى نتيجة غريبة ومتناقضة وهي أن التركيب «كاتب الدرس» هو في نفس الوقت تركيب شبه إسنادي إذ توفر فيه عامل ومعمول (= أي منطقياً ليس تركيباً إضافياً)، وتركيب إضافي (= أي منطقياً ليس تركيباً شبه إسنادي)، أي إننا مع الأمر ونقيضه، وهي نتيجة لا نظن أنها تستقر في ذهن عاقل.

إن من شروط التركيب شبه الإسنادي أن يتوفر فيه مشتق عامل، ومعمول (مرفوع أو منصوب)، أما تركيب الإضافة فيكون باسمين ثانيهما مجرور (بقطع النظر عن معنى الفاعلية أو المفعولية بينهما)، ولذلك فإن «قارئ القصيدة» (وما شابهها) مركب إضافي فقط، أما «قارئ القصيدة قراءةً جميلةً» فمركب شبه إسنادي فقط (في المستوى الأول للتركيب).

تركيب الشرط:

عمد المؤلف في هذا القسم إلى كثير من التحريف والتمويه، فأوهم

بأنني أدافع عن مفهوم المدرسة التونسية للموكب باسم الشرط (وهو شرف لا أدعيه) والحال أني قد قررت بأني وإن كنت أعتبر التراكيب الشرطية أقرب إلى المركبات بالموصول الاسمي (وهو ما تقول به المدرسة التونسية) فإن موقفنا هذا لا يعني أننا لا نشعر بالحرج إزاء مختلف الرؤى التجديدية لمثل هذا المركب[17]. ثم ما بال الأستاذ محمد صالح بن عمر يعنف علينا في هذا «الرأي» والحال أنه هو نفسه يقر به اعتماداً على المنهج التاريخي، فيقول في كتابه: «والحقيقة أن «من» و«ما» - وليست «مهما» سوى صورة لـ «ما» - اسمان قديمان لم تخل منهما أي لغة من اللغات الحامية السامية التي وصلتنا. فـ «من» معناها الشخص مطلقاً» و«ما» تدل على الشيء مطلقاً وإبهامهما التام هو الذي جعلهما محتاجين إلى صلة يكتملان بها اسمين. ولذلك فالأصل فيهما أنهما موصولان. ثم في مرحلة لاحقة استعملا للاستفهام والشرط فخرجا بذلك عن الإبهام المطلق إلى إبهام مقيد ولم يبقيا عندئذ في حاجة إلى صلة...»[18].

ألم ترجع يا أستاذنا، ضمنياً، معنى الموصولية باستعمالك لمصطلح «اسم الشرط الموصولي»[19]، ألم تؤول «ما تستغفر» بـ «الشيء الذي تستغفره»[20]، أم تعترف أن «الاتجاه السائد حالياً هو إعراب «من» و«ما» أسماء موصولة وجملة الشرط صلة لها»؟[21]. أليس من الممكن للمدرسة التونسية (وأنا هنا أبرر عملها فقط) أن تعتبر في هذين الاسمين الاستعمال السائد (حتى من باب الاتكاء على مقولة: خطأ مشهور خير من صواب مهجور) وأن تستأنس بأصلهما الأول في الوضع (وإن انتقلا إلى وضع جديد)، مثلما صنعتَ أنت مع بعض الحالات (كاعتبارك لعل ومتى ولولا وكي حروف جر)[22]؟ ألا ترى أنك هنا تقع في خلط منهجي شنيع حين ترفض الأصل حيناً وتتشبث به حيناً دون ضابط؟

ألا يرى الأستاذ محمد صالح بن عمر أنه يقوم بعمل متعسف حين

يجعل «من يجتهد» تركيباً إسنادياً ويسند له وظيفة المبتدأ؟ ومن أجلى مظاهر التعسف:

1 - أنه لا يوجد بين «من» و«يجتهد» أي علاقة إخبارية (وبالتالي إسنادية)، ولعله لذلك، وشعوراً منه بالحرج، كان يسمي هذه المركبات بـ «مركب باسم الشرط» ولم يستعمل لها مطلقاً مصطلح «تركيب إسنادي» في كتابه رغم أنه يحللها فيما بعد إلى مبتدأ وخبر[23].

2 - أن النحاة لم يجوزوا البتة أن يكون المبتدأ تركيباً إسنادياً اسمياً (إلا على الحكاية، وهو شرط لا يتوفر في التركيب الشرطي هنا).

التركيب الإسنادي:

إن ما يدعو إلى الاستغراب حقاً «وليسمح لي الأستاذ أن أشاركه هذا الشعور» هو أن الأستاذ محمد صالح بن عمر يتنصل حيناً من أشياء كان قد ذكرها في كتابه ويزعم حيناً آخر أشياء لا وجود لها، من ذلك استغرابه من «الخلط» الذي وقعت فيه بين الجملة التامة والتركيب الإسنادي حين قلت إن التركيب الإسنادي يستوجب الإفادة، ويرد الأستاذ قاطعاً أن «التركيب الإسنادي يكون مفيداً إذا جاء جملة نحو نجح صالح... أما إذا كان تركيباً إسنادياً فرعياً فما هو بمفيد بالضرورة وفي ذلك يقول ابن هشام «تسمعهم يقولون جملة الشرط جملة الجواب جملة الصلة وكل ذلك ليس مفيداً فليس بكلام» فبأي حق تشترط في التركيب الإسنادي الفرعي أن يكون مفيداً؟ إنما شرطه أن يشتمل على مسند ومسند إليه وكفى»[24].

وسأحتج هنا على الأستاذ محمد صالح بن عمر بما أورده هو نفسه في بداية كتابه بعد استعراضه لمختلف أقوال النحاة إذ يقول ملخصاً لآراء

النحاة ومحدداً لها: «أما الإفادة فهي نتيجة لتوفر الإسناد لأن المسند والمسند إليه إذا اجتمعا نتج عن اجتماعهما معنى يجد فيه السامع فائدة ما يمكنه السكوت عليها»[25]. (وهذا موطن آخر من مواطن الخلط والتناقض بين شيء يثبته في كتابه ثم يتبرأ منه في مقاله).

إن طبيعة العلاقة بين المسند إليه والمسند تقتضي إخباراً أو حملاً بين حامل ومحمول أو بناء بين ذات وموضوع، وذلك ما سماه النحاة بالفائدة لذلك ترى أنهم يشيرون إلى أن الفائدة تجعل التركيب قابلاً (بالقوة) للاستقلال فذلك قولهم «يحسن السكوت عليه»، ألا يرى الأستاذ محمد صالح بن عمر أن التركيب الإسنادي الفرعي (جملة الصلة مثلاً) يمكن أن نجده في موضع آخر مستقلاً؟ إن المقصود بالفائدة التي استدل الأستاذ بابن هشام علي عدم وجودها في التراكيب الإسنادية الفرعية إنما هو مجموع الفائدة (أو الفائدة الكلية)، ولا شك أن تلك الفائدة لا يمكن أن تحصل بتركيب فرعي، بل إنها في بعض المواطن لا تحصل إلا بالنص كله، أما الفائدة «الجزئية» فحاصلة بالإسناد كما ذكر الأستاذ، ولنعد إلى إحدى نقاط خلافنا: أيرى الأستاذ في «من يجتهدْ» هذه الفائدة الجزئية؟ أليس من المفروض بناء على ما سلف أنه لو وُجِد إسناد لكانت فائدةٌ؟

إعراب «دكا دكا»:

ذكر الأستاذ محمد صالح بن عمر في اقتضاب شديد يوحي بأن الأمر مبتوت فيه أن النحاة العرب (هكذا على الإطلاق والتعميم الموحيين بالإجماع) يعربونها حالاً، وأنها لا صلة لها بالمفعول المطلق ولا بالتوكيد قياساً على **﴿وجاء ربك والملك صفاً صفا﴾** وعلى «درست النحو باباً

بابا». ولكن أنى يستقيم القياس وبين المقيس والمقيس عليه اختلافات شتى بينةٌ ودلالة لا نظنها تحتاج إلى اطلاع كبير لإدراكها، من ذلك أن «دكاً دكاً» (بخلاف «صفاً صفا») وردت مشتقة من الفعل الذي قامت عليه الجملة («دكت»)، ودلت على نوع وقوع الفعل (مع العلم أن معنى الشدة ليس من شروط المفعول المطلق كما أوهم بذلك الأستاذ[26] بل يمكن أن يفيد معنى مناقضاً للشدة كقوله تعالى: **﴿واضربوهن ضرباً غير مبرح﴾**، في حين أن «صفاً صفا» دلت على هيأة مجيء الفاعل (فمن ثمة استحقت الحالية). ولو تفضل أستاذنا بالتواضع وبمراجعة معلوماته لعدل من موقفه بعض الشيء، وإذا كان ثمة من يذهب إلى الحالية، فإن شقاً آخر من النحاة والدارسين يذهبون إلى المفعول المطلق[27]. ولعل من أوضح النصوص في هذا: «ودكا دكا يجوز أن يكون أولها منصوباً على المفعول المطلق المؤكد لفعله. ولعل تأكيده هنا لأن هذه الآية أول آية ذكر فيها دك الجبال... ودكاً الثانية منصوباً على التوكيد اللفظي لدكاً الأولى... وهذا يلائم ما في وصف دك الأرض في سورة الحاقة بقوله تعالى **﴿وحملت الأرض والجبال فدكتا دكة واحدة﴾** ودفع المنافاة بين هذا وبين ما في سورة الحاقة»[28].

أما رفضه أن تكون «دكاً دكا» مركباً بالتوكيد فيكفي أن نذكر له قول الأسترابادي حيث يميز بين «دكاً دكاً» و«صفاً صفا»: «ويستثنى من الحكم المذكور، أعني منع تأكيد النكرات شيء واحد وهو جواز تأكيدها إذا كانت النكرة حكماً لا محكوماً عليه كقوله صلى الله عليه وسلم «فنكاحها باطل باطل باطل» ومثله قوله تعالى **﴿دكت الأرض دكاً دكا﴾** ... وأما تكرير المنكر في نحو قولك قرأت الكتاب سورة سورة وقوله تعالى **﴿وجاء ربك والملك صفاً صفا﴾** فليس في الحقيقة تأكيداً إذ ليس الثاني لتقرير ما سبق بل هو لتكرير المعنى...»[29].

مسألة «سوى»:

توهم الأستاذ محمد صالح بن عمر أننا ننكر أن تكون سوى في الأصل دالة على الظرفية فانبرى يستشهد بالخليل وسيبويه على الأمر، والواقع أننا لم نذهب البتة إلى هذا الإنكار[30] بل إن ما عبناه عليه هو أنه لم يجرؤ، وقد كان له في ذلك سعة، على تبني رؤية فئة من النحاة القدامى والمحدثين لا ترى في «سوى» إلا الاستثناء خصوصاً وأن معنى الظرفية قد اضمحل الآن منها لدى المتلفظ والمتقبل، فاستبد الاستثناء باللفظ (رغم أن وجوده كان حاضراً منذ القديم) ففقد هذه الدلالة. فلماذا تلوي عنقه لتعيد إليه معنى لفَظَه، ألم يساو كثير من النحاة بين «سوى» وبين «غير» في الاستثناء؟.

أليس من حقنا أن نعجب لرجل يراوح بين النقد الجامح حيناً وبين التسليم الساذج حيناً آخر؟ أيتصور الأستاذ أنه يوجد الآن عربي واحد (غيره هو) يستحضر معنى الظرفية المكانية عند تلفظه بـ «سوى»؟ إن وصفي لك يا أستاذنا بالدغمائية مبنٍ على أنك بسبب من خضوعك المفرط للمنهج التاريخي ورغبتك الجامحة في إعماله في مواضع لا يتلاءم معها قد لويت عنق اللغة وأدخلت عليها الضيم ووقعت في تردد وتعثر كبيرين، أليس غريباً أن يكون نحاة القرون الأولى أكثر آنية (وبالتالي أوفق منهجياً في التعامل النحوي) من أستاذنا وهو في أواخر القرن العشرين؟

المركب بالحال:

رغم أن المؤلف قد وافق (!!) على تصورنا فإني منزعج لطريقة تمثله له وتعبيره عنه، ونخشى أن يكون قد وافق على فهمٍ ليس هو الذي عنيناه (رغم أن كلامنا كان واضحاً جداً)، إننا نرى (عكس ما رأى الأستاذ

محمد صالح بن عمر في كتابه وما تراه المدرسة التونسية) أن الحال لا يكون حالاً للنسبة (أي متعلقاً بالتركيب الإسنادي دون أن نجد له صاحباً) إلا إذا دل على هيأة الإطار الذي اكتنف الحدث كقولنا: وصلت وقد **اكتمل النصاب** أو خرجت **والشمس في كبد السماء**. أما الأحوال الدالة على هيأة ذات من قبيل جاء زيد **باسماً** فهي أحوال متعلقة بذوات ولها دائماً «صاحب» تعلق به (وأنا أعجب من استنتاج الأستاذ محمد صالح بن عمر أني أقول بأنه لا توجد حال مفردة «**البتة**» ولا أدري كيف توصل إليه والحال أن كلامي واضح جلي).

النداء:

فهم الأستاذ محمد صالح بن عمر من حديثي عن النداء أني أقدم تبنياً مطلقاً لرأي القدامى، والحال أني قمت فقط بعملية نقد لتصوره هو فآل بي الأمر إلى استنتاج أن رأي القدامى أفضل كثيراً من رأيه، لأنه ويكل بساطة أقل سوءاً (رغم ثغراته التي لم تكن خافية عن القدامى أنفسهم). ألا يرى معي الأستاذ أن تصوره للنداء يدخل الضيم (بل يدمر) تناسق المنظومة النحوية (مع علمنا أن الأستاذ محمد صالح بن عمر يرفض أخذها دائماً بعين الاعتبار بتعلة أن النحو ليس جهازاً إلكترونياً صممه مهندسون وهذا الكلام وإن كان على جانب من الصحة فإننا نخشى أن يكون مطية وتبريراً لكل خلط). هل تساءل المؤلف حين اعتبر المنادى بدلاً للفاعل المحذوف: كيف يعقل أن نقول - في إطار المنظومة النحوية العربية - بوجوب حذف الفاعل مع فعل الأمر (ومن بين موجبات حذفه أنه معلوم عند طرفي الخطاب) ثم نحتاج بعد ذلك إلى بيانه بالبدل؟ أم ترى الأستاذ محمد صالح بن عمر يحمل تصوراً آخر لمقولة البدل؟ وإذا كان الأمر كذلك

فَلِمَ لم نجد أثراً لهذا التصور في حديثه عن المركب البدلي في كتابه رغم أنه أغرق في تفاصيل كان يمكن الاستغناء عنها ؟

إن تصور الأستاذ محمد صالح بن عمر يقتضي في نظرنا وضع أسس جديدة لـ:

- مقولة البدل ليصبح وظيفة غير بيانية.
- مقولة فعل الأمر ليصبح قابلاً لظهور فاعله.
- مقولة التابع عموماً ليحافظ على وظيفته الأصلية إذا حذف المتبوع، وليصبح غير واجب التبعية لمتبوعه إعراباً (في نداء المركب الإضافي مثلاً).

فهل وضع الأستاذ في هذه المقدمات والأسس ليبني تصوره هذا عليها ؟

أما عن تبريره بأن «يا» يستعاض عنها اليوم بفعل «اسمع» وأنه لا يعرف من يستعيض عنها بـ «أنادي» فأحيله على دراسة التداولية للتعابير الإنشائية وما تقتضيه من مقام لتكتسب قوتها الإنجازية[31]، ألم يلاحظ طريقة نداء المدعوين في التجمعات؟ أليست جملة «ندعو فلاناً للصعود إلى المنصة» مساوية، بتأويلٍ ما، لـ: «يا فلان اصعد إلى المنصة»؟ ألا يكسب هذا التأويل شرعية ما للتصور القديم؟ ثم إن التراث النحوي يحوي إلى جانب هذا التصور تصورات أخرى متباينة بعضها يتماهى مع تصور المدرسة النحوية التونسية[32]. ومع هذا فأنا لست ضد «التجديد» البتة، وإنما اشترط فيه ألا يكون أسوأ من القديم.

الخاتمة:

إن القضايا النحوية كانت ومازال (ونظنها ستبقى دائماً) مجالاً

للاختلاف والجدل، إذ لا يمكن - في مجال النحو - أن نتحدث عن حقيقة واحدة لما للنحو من صلة وثيقة في مواطن عديدة بالتأويل الذي هو باب كل جدال، وتاريخ النحو منذ لحظاته الأولى وإلى الآن يعج بمثل هذه المناظرات، وهي ظاهرة صحية. غير أن ما نرى ضرورة التنبيه إليه هنا هو ألا يقع الخلط في الدرس النحوي بين مناهج متباينة الغايات لأن ذلك لا يؤدي إلا إلى الخلط والاضطراب.

إن وجه مؤاخذتنا لزميلنا ليس محتوى الاجتهاد ذاته، وإنما هو الحامل النظري الذي بدا لنا شديد الاضطراب منهجياً. ألم يتحدث المؤلف نفسه عن أن «أي نظرية نحوية يجب أن يتوفر فيها شرطان لا سبيل إلى الإخلال بهما أو حتى بأحدهما في أي نظرية نحوية، هما الشمولية والاتساق»[32] فما باله أخل بهما معاً؟..

وإن من أصول النقد العلمي النزيه أن يقر العالم دائماً بنسبية معارفه، وأن يتهم نفسه دائماً بالتقصير بدلاً من أن يغرق في اتهام الآخرين بقلة الاطلاع، ومن ذا الذي يستطيع أن يزعم أنه بلغ الغاية من المعرفة، وقديماً قال شيشرون: «ليس العيب في قلة الاطلاع أو نقص المعرفة وإنما العيب في الإصرار الأحمق الدائم على التشبث بمعطيات خاطئة»، وإن أخطر ما يصيب الباحث أن تتضخم ذاته فلا يرى في مجادليه غير «جهلة» متطاولين يلبسون لبوس العلماء، فينتهي. ونحن نربأ بزميلنا عن أن يتنزل تلك المنزلة.

الهوامش

*) علامات ج 26 م 7 ص ص 295 - 314.

**) علامات ج 32 م 8 ص ص 371 - 386.

1) علامات في النقد ج 32 مج 8 ص 375.

2) النص الفكاهي في درس النحو، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم 1995 ص 40، وانظر: علامات ج 32 م 8 ص 375 و384.

3) الحقيقة أن المؤلف لم يبتدع هذا الموقف ولكنه اختار من التراث أوهَى آرائه وأبعدها عن المنطق، وقد كان ينبغي – حسب الأخلاقيات العلمية – ألا يدعي مخالفته للقدامى والحال أنه ينهل من مشربهم وينسج على منوالهم.

4) علامات ج 32 م 8 ص 385 هامش 7.

5) شرح الرضي على الكافية، تح يوسف حسن عمر. بنغازي، جامعة قاريونس ط 1996، 323/2.

6) ن.م. 224/2.

7) ن.م. 213/2 و223/2.

8) ن.م. 220/2، وانظر حديث النحاة عن الإضافة في مختلف أبوابها.

9) علامات ج 26 م 7 ص 308.

10) علامات ج 32 م 8 ص 378.

11) ابن يعيش: شرح المفصل، بيروت عالم الكتب د.ت 120/2.

12) ابن جني: الخصائص، بيروت دار الكتاب العربي، د.ت 185/1.

13) ن.م. 279/1 – 280.

14) عبدالقادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية. بيروت/ باريس، منشورات عويدات 1986 ص ص 222 - 223.

15) جميل علوش: الإعراب والبناء: دراسة في نظرية النحو العربي. بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1997 ص 92.

16) علامات ج 32 م 8 ص 377.

17) علامات ج 26 م 7 ص 307.

18) النص الفكاهي... 36.

19) ن.م. 69 وعلامات ج 32 م 8 ص 381.

20) النص الفكاهي... 67.

21) ن.م. 36.

22) ن.م. 148.

23) المرة الأولى التي استعمل فيها مصطلح «تركيب إسنادي» كانت في تعقيبه في: علامات ج 32 م 8 ص 379.

24) ن.م. 381.

25) النص الفكاهي.. 15 وانظر مغني اللبيب 374/2 بيروت، دار إحياء التراث العربي د.ت.

26) علامات ج 32 م 8 ص 382.

27) شرح الرضي 317/1 وبهجت عبدالواحد صالح: الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل، عمان، دار الفكر 1993 مجلد 12 ص 433 وانظر معجم إعراب القرآن الكريم، عمل جماعي، مكتبة لبنان 1997 ص 807.

28) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الشركة التونسية للنشر 1984، 336/30.

29) شرح الرضي 372/2.

30) علامات ج 26 م 7 ص 312.

31) يراجع في هذا مثلاً: أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة عبدالقادر قينيني، الدار البيضاء، ط. إفريقيا الشرق 1991.

32) النص الفكاهي... 30.

* * *